MUZICA

Serie nouă, Anul XXIII, Nr. 3 (91) iulie-septembrie 2012

DIN SUMAR

3/2012

Oleg Garaz - Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârşitul modernităţii

George Balint - Aspecte ale relaţiei timp – operă în actul sonor

Nicolae Brânduș - Logica lumilor posibile (XII)

Viorel COSMA - Muzicieni români în texte şi documente Fondul Ionel Perlea

InnerSound International New Arts Festival

ISSN 0580-3713

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

STUDII

OLEG GARAZ
MUZICA POSTMODERNĂ: REINVENTAREA ARTEI MUZICALE DUPĂ SFÂRŞITUL MODERNITĂŢII..**ERROR! BOOKMA**

GEORGE BALINT
ASPECTE ALE RELAŢIEI TIMP – OPERĂ ÎN ACTUL SONOR.....65

NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XII).....91

ESEURI

LUMINIȚA VIRGINA BURCĂ
INCURSIUNI ÎN MUZICA DE CAMERĂ ROMÂNEASCĂ
CVARTETUL DE COARDE ŞI REPREZENTANŢII SĂI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX..98
RALUCA PAȘCALĂU
PARTICULARITAȚI ALE TEATRULUI LIRIC.....107

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XX). FONDUL IONEL PERLEA.....115

FESTIVALURI

DESPINA PETECEL THEODORU
INNERSOUND INTERNATIONAL NEW ARTS FESTIVAL
„GRĂDINILE SECRETE" ALE OMULUI CONTEMPORAN.....136
ALEXANDRU I. BĂDULESCU
ŢINTEA MUZICALĂ - EDIŢIA A IV-A - 2012.....156

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

OLEG GARAZ
POSTMODERN MUSIC: REINVENTING THE MUSICAL ART AFTER THE END OF MODERNITY..**ERROR! BOOKMAI**

GEORGE BALINT
ASPECTS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN TIME AND MUSIC 65

NICOLAE BRÂNDUȘ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XII).....91

ESSAYS

LUMINIȚA VIRGINA BURCĂ
FORAYS INTO THE ROMANIAN CHAMBER MUSIC. THE STRING QUARTET AND ITS REPRESENTATIVES IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY.....98
RALUCA PAȘCALĂU
PARTICULARITIES OF THE LYRIC THEATRE 107

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XX). IONEL PERLEA FUND 115

FESTIVALS

DESPINA PETECEL THEODORU
INNERSOUND INTERNATIONAL NEW ARTS FESTIVAL
"SECRET GARDENS" OF CONTEMPORARY MAN..... 136
ALEXANDRU I. BĂDULESCU
ȚINTEA MUZICALĂ – THE 4TH EDITION - 2012.....156

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârşitul modernităţii

Oleg Garaz

1. Muzica postmodernă: schiţa unui "portret-robot"

Întrebarea este una aparent simplă: există oare o muzică specific postmodernă, una în care preceptele ideologice ale postmodernismului şi-ar găsi o realizare deplină[1]? Putem

[1] O listă reprezentativă în acest sens o oferă cercetătoarea franceză Béatrice Ramaut-Chevassus în cartea intitulată "*Musique et postmodernité*" (Presses Universitaires de France, seria "*Que sais-je?*", 1998), ideile acestei liste, formulate ca titluri de subcapitole, reprezentând două grupaje de precepte extrinseci gândirii şi practicilor musicale: (1) *sfârşitul avangardei* (pag. 8), *sfârşitul istoriei* (pag. 9) şi *sfârşitul metanaraţiunilor* (pag. 10) şi (2) *o nouă atitudine faţă de trecut* (pag. 11), *un gust pentru eclectism* (pag. 13) şi *o cerere pentru comunicabilitate* (pag. 15). Monografia se prezintă drept o excelentă analiză a fenomenului muzical postmodern, îmbinând într-un mod exemplar prezentarea ideologiei postmoderne, reflectarea diferenţiată a spectrului de concepţii componistice specifice perioadei şi analiza detaliată a unei serii de lucrări representative pentru relaţia terminologică prezentată în titlul cărţii. Diferenţa concepţiei noastre rezidă într-o atitudine mai puţin "enciclopedică" şi cu o miză mai accentuată pe ideea *sfârşitului metanaraţiunilor*, care în opinia noastră reprezintă un factor de importanţă decisivă în reorientarea gândirii musicale înspre dominantele valorice ale postmodernismului. În termenii lui Jean-Jacques Nattiez această reorientare ar putea fi exprimată prin deplasarea de la muzica "poïetico-centrică" înspre una "estetico-centrică" (în: Jean-Jaques Nattiez, *Le combat de Chronos et*

https://biblioteca-digitala.ro

admite o asemenea corelare prin raportare la contextul unor stiluri muzicale precum Clasicismul şi Romantismul austro-german sau Impresionismului francez. În fiecare caz concret este vorba despre un ansamblu de precepte ideologice-estetice care se legitimează printr-un ansamblu corespunzător de lucrări muzicale reprezentative.

Astfel, întrebarea de mai sus presupune şi o listă repertorială a a muzicii postmoderne, cu titluri de lucrări şi, evident, cu nume de compozitori şi interpreţi. Pentru început ne putem întreba împreună cu muzicologul canadian Friedemann Sallis: "*Şi muzica... există oare o muzică postmodernă? Unii cred că da*", iar în trimiterea la subsol notează: "*Utilizând termenul «post avant-garde», David Cope a fost unul dintre primii care a schiţat conceptul muzicii postmoderne* "[1]. În acest

---

d'Orphée, Paris, Bourgois, 1993, pag. 180; în: Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 25).

[1] "*Et la musique... existe-t-il une musique postmoderne? Certains pensent que oui*" şi "*Utilizant le terme «post avant-garde», David Cope fut un des premiers à esquisser un concept de musique postmoderne*", Friedemann Sallis, *Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 11, nr. 1, 2000, pag. 71.

În a patra trimitere de la pagina 71 autorul articolului prezintă o listă cu lucrări în care este implicată această accepţiune: D. COPE, *New Directions in Music*, Dubuque, Brown, 1976; M. NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, New-York, Melburn, Cambridge University Press, 1972, 1999; J. ATTALI, *Bruits. Essai sur l'economie politique de la musique,* Vendôme, Presses universitaires de France; W. RIHM, *Trois essais sur le thème de... (une conférence)*, în: *Contrechamps*, nr. 3, 1984, în: P. ALBÉRA (s. la dir. de), *Avant-garde et tradition*, Lausanne, L'Âge d'homme; K. POTTER, *Robert Ashley and Post-Modernist Opera*, *Opera*, vol. 38, 1987; J. BEVERLEY, *The Ideology of Postmodern Music and Left Politics*, *Critical Quarterly*, vol. 31, nr. 1, 1989; McCLARY, *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, *Cultural Critique*, vol. 12, 1989, precum şi *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; J. J. NATTIEZ (s. la dir. de), *Postmodernisme*, *Circuit*, vol. 1, nr. 1, 1991; I. HOESTEREY (s. la dir. de), *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist*

https://biblioteca-digitala.ro

sens, este vorba despre o "specie" particulară a practicilor muzicale contemporane care *răspund* şi *corespund* acelui set de însuşiri şi valori pe care le determină, aşa cum a rostit-o în studiul său Lyotard, focalizându-se pe mutaţia în domeniul cunoaşterii suportată de către societăţile postindustriale[1]. Această idee poate servi în calitate de o primă aproximare.

Este de remarcat aici termenul „*post-avangarde*" care poate fi interpretat atât ca situare temporală *după* şi *în afara* celui de-al treilea avangardism, cât şi ca *alteritate* faţă de criteriile avangardiste în evaluarea calitativă a produsului artistic-muzical potmodern. Văzut ca *post-avangardism* într-o opoziţie cu un posibil *neo*-avangardism care ar sugera continuitate, postmodernismul muzical se raportează la etapa artistică anterioară prin prisma unei prezumptive *detaşări* de aceasta, însă fără a secţiona liniile de continuitate într-un mod

---

Controversy, Bloomington, Indiana University Press, 1991; S. MILLER (s. la dir. de), *The Last Post: Music After Modernism*, Manchester, University of Manchester Press, 1993; M. CHANAN, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Londres, Verso, 1994; G. LIPSITZ, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, Londres, Verso, 1994; P. GRIFFITHS, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 1995; H. de LA MOTTE, *La musique nouvelle en Allemagne depuis 1945*, în: H. DUFORT et J. M. FAUQUET (s. la dir. de), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, 1996; S. Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 1997; C. FLOROS, *György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Vienne, Lafite, 1996, U. MOSCH (s. la dir. de), *Wolfgang Rihm ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, vol. 1, Winterthur, Amadeus, 1997; N. NEHRING, *Popular Music, Gender and Postmodernism*, Austin, University of Texas Press, 1997; S. SIM (s. la dir. de), *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, New York, Routledge, 1998.

[1] Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and history of literature)* (vol. 10), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

definitiv. Această idee este formulată în alte cuvinte şi imagini de către compozitorul John Rea atunci când el apelează etimologia numelui unui alt compozitor contemporan: "*Alfred Schnittke (precum numele său o sugerează,* ***schnitten*** *semnificând în germană «a tăia») Schnittke, deci, culege, recoltează şi pune împreună ansamblul muzicilor pe care le-a cosit*"[1].

Un posibil *portret-robot* al muzicii postmoderne îl putem *asambla* pornind, spre exemplu, de la cunoscuta listă a compozitorului şi muzicologului american Jonathan D. Kramer, unde sunt enumerate 14 calități ale muzicii care își asumă într-un mod organic ideologia postmodernă. În opinia lui, **muzica postmodernă**:

(1) nu este o simplă repudiere a modernismului sau o continuare a acestuia, **ci (una care) păstrează ambele aspecte**;

(2) este, la un anumit nivel şi într-un anume fel, **ironică**;

(3) **nu respectă delimitările** între sonorităţile şi procedurile trecutului şi prezentului;

(4) caută **să eludeze barierele** între "cultura înaltă" şi "cultura de masă";

(5) prezintă dispreţ **faţă de valoarea (supremă) şi indiscutabilă a unităţii** (coerenţei sau integrităţii) structurale;

(6) **refuză să accepte distincţia** între valorile elitiste şi populiste;

(7) **evită formele totalizatoare** (spre exemplu, nu admite ca o lucrare muzicală să fie în întregime tonală sau serială sau să fie plasată într-un "mulaj"/tipar formal prescris);

(8**) include citate şi referinţe** la muzica mai multor tradiţii şi culturi;

(9) **integrează contradicţiile**,

(10**) desfiinţează opoziţiile binare**,

[1] "*Alfred Schnittke (comme son nom le suggère,* ***schnitten*** *signifie en allemand «couper») Schnittke, donc, moissonne, récolte et attache ensemble les musiques qui'il a fauchées*", John Rea, *Postmodernité "que me veux-tu*", în: *Circuit: musiques contemporaines,* vol. 8, nr. 1, 1997, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

(11**) include fragmentările şi discontinuităţile**,

(12**) integrează pluralismul şi eclectismul**,

(13) prezintă **multiple semnificaţii**, (precum) şi **multiple temporalităţi**,

(14) **plasează semnificaţia şi chiar structura în auditor**, mai degrabă decât în partituri, interpretări sau compozitori.[1]

Putem considera această listă drept o sumă de calităţi care, în primul rând, ar indica o posibilă formă estetică *pură* a unei lucrări muzicale postmoderne în termenii în care aceasta din urmă şi-ar asuma o sumă reprezentativă a prescripţiilor *ideologice* postmoderne. Critica meta-naraţiunilor ne-ar putea servi în această situaţie, drept cheie de lectură în identificarea unor "suspecţi", deoarece lista de mai sus este concepută într-o conformitate strictă cu atitudinea *anti-meta-narativă*.

---

[1] "*1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both; 2. is, on some level and in some way, **ironic**; 3. does **not respect boundaries** between sonorities and procedures of the past and of the present; 4. seeks to break down barriers between "highbrow" and "lowbrow" styles; 5. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity; 6. refuses to accept the **distinction between elitist and populist values**; 7. avoids totalizing forms (e.g., does not allow an entire piece to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold); 8. includes **quotations** of or **references** to music of many traditions and cultures; 9. embraces contradictions; 10. distrusts binary oppositions; 11. includes **fragmentations** and **discontinuities**; 12. encompasses pluralism and **eclectism**; 13. presents multiple meanings and **multiple temporalities**; 14. locates **meaning and even structure in listeners**, more than in scores, performances, or composers.*", în: Jonathan D. Kramer, "*Postmodern Concepts of Musical Time*", în: Indiana Theory Review, vol. 17/2, 1997 sau în: Jonathan Kramer, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism.,* în: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Judy Lochhead and Joseph Aunder (ed.), New York: Routledge 2002. (ISBN 0-8153-3820-1), reeditat în: *Current Musicology* no. 66 (spring 1999): pp. 7–20.

https://biblioteca-digitala.ro

În consecinţă, nu rămâne decât să începem căutările, procedând prin excludere şi urmărind o potrivire cât mai mare, dacă nu şi perfectă, între aceste 14 calităţi, cu funcţia evidentă de criterii "identitare", şi una sau mai multe lucrări muzicale care le-ar corespunde.

Într-un prim moment putem afirma că postmodernă este muzica recentă, cu care coabităm în acelaşi moment de actualitate, atâta timp cât trăim în interiorul acelui segment istoric-temporal care se identifică drept *postmodernitate*. Nimic mai simplu.

Într-un al doilea moment, însă, ar apărea nevoia de a trasa cu o mai mare precizie anumite delimitări cronologice ale acestei *postmodernităţi*, şi, respectiv, ale acestui *postmodernism*. Şi atunci ***desemnăm drept o perioadă incipientă a postmodernităţii,*** chiar dacă şi cu un anumit grad de aproximare***, segmentul temporal cuprins între limitele "punctului turnant" al anului 1968 şi anul 1979***, moment în care Lyotard îşi definitivează raportul său.

Semnificaţia primului reper, anul 1968, se referă la aspectul pur muzical al schimbării de paradigmă conceptuală. Este vorba aici despre un cumul de lucrări în care se relevă *diferenţa calitativă* a unei gândiri musicale noi (implicate fiind, în special, tehnicile *citatului* şi *colajului*, însă nu doar), care se impune drept o *alteritate indiferentă* faţă de standardul cumulative al gândirii şi practicilor musicale ale celei de a treia avangardă. Deşi “plaja” cronologică a lucrărilor musicale este ceva mai extinsă – aproximativ între mijlocul anilor ’60 şi începutul anilor ’70, este de remarcat această *precipitare* a cantităţii de lucrări representative înspre “epicentrul” care este anul 1968: *Variations on a Theme of Mahler* (1960-62) de Jan Klusak[1], *Music for a Magic Theater* (1965) de George

[1] Titlul acestei lucrări este simptomatic mai ales prin anticiparea importanţei crescânde pe care o va avea muzica lui Gustav Mahler spre sfârşitul anilor ’60. Dacă începutul celei de a treia avangarde se revendică, aşa cum subliniază Beatrice Ramaut-Chevassus (*op. cit.*, pag. 21), de la figura lui Anton Webern, atunci sfârşitul acesteia devine evident prin relevarea tot mai pronunţată a interesului pentru

https://biblioteca-digitala.ro

Rochberg, *Hymnen* (1966-1967) de Karlheinz Stockhausen, *Baroque Variations* (1967) de Lukas Foss, *November Steps* (1967) de Toru Takemitsu, *Ludwig Van* (1968) de Mauricio Kagel, *Credo* (1968) de Arvo Pärt, *Requiem* (1968) de Berndt Aloysius Zimmermann, *Sinfonia* (1968-1969) şi *Opera* (1970) de Luciano Berio, *Sonata nr. 2 pentru vioară şi pian (Quasi una Sonata)* (1968) şi *Simfonia nr. 1*(1968-1972) de Alfred Schnittke, opera *Votre Faust* (compusă între 1961 şi 1967, prezentată în 1969) de Henri Pousseur şi *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies.

Al doilea reper temporal, anul 1979, prezintă evoluţia aspectului pur conceptual-teoretic, deoarece concomitent cu emergenţa postmodernismului în câmpul gândirii şi practicilor musicale, putem observa şi un process de acumulare în planul gândirii teoretice despre musică, literatură, arhitectură şi filosofie care se structurează ca o succesiune convergentă (şi, implicit, de emergenţă a noului mod de a conceptualiza natura transformării) de titluri reprezentative. Să citäm doar câteva: *The New Image of Music* (1963) de George Rochberg, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-*

---

muzica lui Gustav Mahler, însă nu atât pentru imaginea lui de compositor postromantic, cât prin interesul pentru tehnica *citatului* şi *interacţiunii pluristilistice* utilizate în lucrările lui, deşi cercetătoarea franceză scoate în evidenţă un alt aspect al acestui interes: "*Fără a dori să facă din Mahler un postmodern, se poate vedea în figura lui, deoarece el era marcat de gândirea lui Nietzsche, pentru care inelul sau spirala* Eternei Reîntoarceri *reprezintă o totalitate fascinantă, unul dintre prevestitorii unui sentiment de pierdere iremediabilă a totalitatăţii – în sens de unitate – a fiinţei şi a cosmosului.*" (Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 22). Acest interes crescând pentru muzica lui Mahler coincide cu mai multe orientări conceptuale care ar putea fi grupate sub stindardul postmodernismului (după cum afirmă Gavin Thomas Dixon în lucrarea intitulată "*Polystylism as dialogue: A Bakhtian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso no. 4/Symphony no.5*", Goldsmiths College, 2007, pag. 3), iar partea a III-a din *Sinfonia* lui Luciano Berio reprezintă un model exemplar al acestei atitudini prin citarea materialului musical din *Simfonia nr. 2* a compozitorului austriac.

https://biblioteca-digitala.ro

Century Culture (1967) de Leonard B. Meyer, *The Dismembering of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971) a lui Ihab Hassan, *L'anti-OEdipe: Capitalisme et schizophrénie* (1972) de Gilles Deleuze şi Félix Guattari, *The Decline and Fall of the Avant-Garde* (1972) de Robert Hughes, *Learning from Las Vegas* (1972) de Robert Venturi şi Steven Izenour Brown, *The Future of Music* (1974) de John Cage, *Against Method* (1974) de Paul Feyerabend, *The rise of post-modern architecture* (1975) sau *The language of Post-Modern Architecture* (1977) de Charles Jencks şi multe altele.

Însă, între aceste limite, sub "umbrela" postmodernismului vor intra, fără prea multe reţineri şi nedumeriri, compozitori din mai multe generaţii, într-un spectaculos amestec de atitudini, şcoli şi, important, vârste creative: creaţia târzie a lui John Cage şi Dmitri Şostakovici, Luigi Nono şi Luciano Berio, muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, urmând Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Michael Tippett, Pierre Boulez şi, bineînţeles, reprezentanţii şcolii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young şi Steve Reich; Alfred Schnittke şi Arvo Pärt, urmând, în ordinea cronologică a succesiunii temporale, John Adams, John Rea, şi orientări ca New Complexity (Brian Ferneyhough, Michael Finnissy ş.a.), New Simplicity (în germană - *Die neue Einfachheit*, Wolfgang Rihm, Mahnfred Trojan sau Hans Jürgen von Bose), dar şi un număr considerabil de producţii ale genului de operă precum - *Einstein on the Beach* (1976, Philip Glass), *Nixon in China* (1985-87), *Death of Klinghoffer* (1990-1991) sau hibridul *El Niño* (2000) (John Adams, operă-oratoriu), trilogia *Perfect Lives* (1978-83), *Atalanta* (1985) şi *Now Eleanor's Idea* (1993) (Robert Ashley, tetralogie de mini-opere - *Improvement*, *Foreigh Experiences*, *eL/Aficionado* şi *Now Eleanor's Idea*), *The Cave* (1993, Steve Reich), *The Ghosts of Versailles* (1990-91, John Corigliano) etc.

Contrariază atât diversitatea, în imaginea unei eterogenităţi duse înspre limita ei extremă, cât şi un amestec, deşi foarte *postmodern*, însă suspect a fi abuziv şi eronat deopotrivă, de nume, lucrări şi concepţii estetice-componistice

https://biblioteca-digitala.ro

chiar prin această abatere de la "*puritatea*" imaginii unui ansamblu de *genomuri postmoderne* înşiruite în lista lui Jonathan B. Kramer. Şi nu este deloc surprinzător faptul ca o asemenea imagine să ridice o multitudine de întrebări, aşa cum le formulează Valentina Sandu-Dediu: "*... postmodernismul se constituie oare în calitate de noutate radicală sau reprezintă mai degrabă o expresie radicalizată a modernului? Răspunsurile oferite au marcat multitudinea tipologică a gândirii ultimilor decenii. Conform unor opinii divergente, postmodernul semnifică astfel fie o pierdere a subecitivităţii, fie o revenire la aceasta; sfţrşitul noului sau mai noul; retragerea avangardei sau o avangardă contemporană: fie o anti-estetică, fie o nouă estetică; o concepţie regionalistă sau globală; o logică culturală a «capitalismului întârziat» sau opoziţia faţă de el etc.* "[1] Deşi, considerăm că toată această „derută" poate fi, mai mult sau mai puţin, redusă până la nivelul unei plauzibilităţi acceptabile în cazul în care eliminăm din ecuaţia interogativă termeni precum „modernism" şi „avangardă" şi, într-un al doilea moment,

[1]"*... le post-modernisme se constitue-t-il comme quelque chose de radicalement nouveau, ou est-il plutôt l'expression radicalisée du moderne? Les réponses offertes ont marqué la multiplicité typologique de la pensée des dernières décennies. Conformément aux opinions divergentes, le postmoderne signifie ainsi soit une perte de la subjectivité, soit le retour à la subjectivité; la fin du nouveau ou le plus nouveau; le retrait de l'avant-garde ou une avant-garde contemporaine; soit l'anti-esthétique, soit une nouvelle esthétique; une conception régionaliste ou globale; une logique culturelle du «capitalisme retardé» ou l'opposition à celui-là, etc. Quelle doit être ensuite la distinction minimale entre le* ***post-moderne - le post-modernisme - la post-modernité*** (respectivement entre leurs correspondants ***le moderne - le modernisme - la modernité***)*? Sa signification ne s'entrevoit pas à travers les confusions générées par la négligence de ces délimitations entre les divisions en périodes, les caractéristiques d'état et de style*" Valentina Sandu-Dediu, *Points de vue sur le postmodernisme musical*, în: Valentina Sandu-Dediu, *Points de vue sur le postmodernisme musical*, *Euresis*, nr. 1-4/2009, ICR, Bucureşti, pag. 72.

https://biblioteca-digitala.ro

recurgem la *eşecul metanaraţiunilor* în calitate de grilă de lectură proprie fenomenului muzical postmodern[1].

Putem constata aici o contradicţie între (a) *imaginea haosului*, aceasta înţeleasă, la limită, drept imposibilitatea de a identifica o sumă de criterii obiective şi de ancorare pe solul ferm al certitudinii şi (b) lista lui Kramer în care claritatea cu care sunt formulate aserţiunile sugerează existenţa unui *referent repertorial* şi, implicit, nume de compozitori pe care această listă, în totalitatea ei, le presupune. Chiar aserţiunea de la a opta poziţie - ***include citate şi referinţe*** *la muzica mai multor tradiţii şi culturi* - poate fi exemplificată prin partea a treia, *Scherzo*, din *Sinfonia*[2] în cinci părţi, pentru orchestră

[1] Postmodernismul muzical reformulează imaginea eficienţei sugestive, însă făcând-o într-o opoziţie radicală atât cu *impenetrabilitatea elitist-ermetizată* a muzicii pan-seriale, cât şi cu *expresivismul rutinat* al tradiţiei muzicii tributare, oferind o nouă concepţie a accesibilităţii prin formularea unui al treilea tip de *adresabilitate* cu miza aproape exclusivă pe *referenţialitate*. Semnificaţia acestor criterii – *adresabilitatea* şi *referenţialitatea* (în accepţiunea lor postmodernă), ar putea fi „lecturată" prin grila unui fenomen postmodern precum *suprimarea delimitărilor între culturile savantă şi populară*, însă cu o pronunţată tendinţă de *revenire la vernacular*. În termenii acestei atitudini, procedeele de *citat* şi *colaj* apelează lucrările „sacrosancte" ale trecutului muzical savant, însă prin intermediul unei lecturi *demistificatoare*, extrăgând din consistenţa lor profiluri melodice-tematice recognoscibile într-un mod spontan („*şlagărele*") şi prezentându-le sub forma unui „folclor" al muzicii serioase, cu nimic diferit, spre exemplu, de folclorul muzical urban contemporan sau de charturile cu *şlagărele* muzicii pop-, rock- sau jazz.

[2] Etimologia termenului *Sinfonia* - prefixarea greacească *sin-* sau *syn-* semnificând *impreună*, şi *phono* - voce, sonoritate -, reprezintă pentru Luciano Berio principiul de bază pentru organizarea materialului muzical al întregii lucrări şi în special în partea a treia, *Scherzo.* Discursul este structurat ca paralelism între două "fluvii" sonore - vocal (opt solişti) şi instrumental (orchestra), ambele impregnate (până la refuz) cu citate (trimiteri referenţiale) din Beethoven, Berlioz, Brahms, Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski, Schoenberg, Berg, Webern, Hindemith şi până la

https://biblioteca-digitala.ro

simfonică şi opt voci solistice amplificate (1968-69) de Luciano Berio sau opera *Votre Faust* (1969) de Henri Pousseur, acestea fiind două lucrări reprezentative pentru *simptomatologia* gândirii muzicale postmoderne, aşa cum le prezintă Célestine Deliège în monografia lui *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt a l'IRCAM*[1]. În opinia lui Deliège, *Sinfonia* reprezintă unul dintre rarele momente în care conceptul de postmodernism îşi dezvăluie prezenţa la modul explicit, pe când opera lui Pousseur atrage atenţia prin contribuţia adusă la apariţia unui adevărat cult al citatului/citării[2].

Boulez, Stockhausen şi Pousseur, dar incluzând şi autocitări din propria muzică. În textul soliştilor sunt incluse citate textuale din Lévy-Strauss şi Beckett. Atrage atenţia includerea citatelor din *Crud şi gătit* de Lévy-Strauss, celebru antropolog cu studii despre mitologiile popoarelor naturii. Intuiţia lui Berio devine cu atât mai incitantă, cu cât se aliniază perfect la ideea lui Lyotard conform căreia prăbuşirea meta-discursului iluminist a dus la proliferarea unei pluralităţi de micro-discursuri (locale, regionale, identitare etc.), acestea din urmă articulându-se într-un mod similar cu pluralitatea narativă din mitologiile mai sus amintite.

[1] Editions Madraga, 2003.

[2] Béatrice Ramaut-Chevassus notează diferenţa specifică între aceste două lucrări: "*Berio utilizează citarea în calitate de* ***Traumdeutung*** *şi cu virtuozitate, ca un prestidigitator sclipitor, în timp ce Pousseur se lansează într-o demonstraţie didacticistă care îl determină să ţese, în muzică, o istorie esenţializată, mergând de la Monteverdi la Webern, într-un dus şi chiar întors, apoi, într-o a doua etapă, de la WEbern la zgomotul alb şi vice-versa. Prin aceasta, Berio a intrat în istorie şi în repertoriu, pe când Pousseur se pare că nu* [...] *Iar Berio este cu adevărat foarte priceput la a lansa auditoriul într-o aventură între familiar şi insolit, între câmpuri de ruine şi câmpuri de forţă, în care anamneza, memoria de lungă şi scurtă durată, construire a unei memorii îşi face într-un mod evident efectul în lucrarea muzicală.*" ("*Berio utilise la citation comme une* ***Traumdeutung*** *et avec virtuosité, comme un prestidigitateur éblouissant, alors que Pousseur se lance dans une démonstration didactique qui le conduit à tisser, en musique, un sorte d'histoire expresse, conduisant de Monteverdi à Webern, en un aller et même retours, puis, en une seconde étape, de Webern au bruit blanc et réciproquement. Berio est par là entré dans*

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, deţinem deja un punct de plecare în tentativa de extindere a repertoriului muzical implicit postmodern. Cum procedăm în continuare? Cum realizăm o primă extrapolare pornind chiar de la lista lui Kramer? Am putea proceda la căutarea unei alte liste, însă una cu titluri şi nume concrete, iar literatura despre postmodernitate abundă în asemenea oferte. O asemenea listă o găsim la compozitorul şi muzicologul german Claus-Steffen Mahnkopf:

"1. *Opera muzicală postmodernă este hedonistă: ea afişează o bucurie (produsă de) propria imaginaţie combinatorie cu un anumit aer frivol şi unic în cazul muzicii; receptarea acesteia condiţionând un anumit grad al plăcerii (*e(xempli). g(ratia)*., Kagel, **Match**)*.

2. *Opera muzicală postmodernă este narativă; ea prezintă o naraţiune muzicală şi o asamblare compusă din sunete sau structuri (e.g., Rihm, **Musik für drei Streicher**).*

3. *Opera muzicală postmodernă explicit eteroclită,* i(d)*.e*(st) *că dificila problemă a formei este soluţionată prin intermediul unei raportări explicite la forma existentă anterior (e.g., Ligeti, **Passacaglia ungherese**).*

4. *Opera muzicală postmodernă nu se raportează la ea însăşi, materialul său este preluat din alte muzici (e.g., Schnittke, **Third String Quartet**)*.

5. *Opera muzicală postmodernă este ironică şi astfel împinge adevărul artistic spre distorsiunea acestuia şi sugerează că ceea ce este prezentat deţine o dublă semnificaţie (e.g., Thomas Adès, **Brahms**)*."[1]

---

l'histoire et le répertoire, Pousseur non, me semble-t-il. [...] *Et Berio est vraiment très fort pour lancer l'auditeur dans une aventure entre ancrage et inouï, entre champs de ruines et champs de forces, où l'anamnèse, la mémoire longue et la mémoire courte, le faire-mémoire sont à l'oeuvre manifestement dans la composition musicale.*"), Béatrice Ramaut-Chevassus, *«L'évolution historique» et ses marges: éléments pour une lecture critique de **Cinquante ans de modernité musicale** de Deliège*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 16, nr. 1, 2005, p. 66 (incluzând şi observaţiile lui Deliège).

[1] "1. *The postmodern musical work is hedonistic; it displays an enjoyment of its own combinatorial imagination with a certain frivolous*

https://biblioteca-digitala.ro

Conform lui Mahnkopf, compozitori ca Ligeti (**1923**-2006, *texturalism micropolifonic* şi pluralism de genuri şi tehnici), Kagel (**1931**-2008, *teatru instrumental*), Rihm (n. **1952**, Noua simplicitate şi *neo-romantism*), Schnittke (**1934**-1998, *polistilistică*) sau Adès (n. **1971**, orientare *moderată*, detaşată de "excesele" postmoderne) sunt compozitori postmoderni. Însă, chiar dacă spre deosebire de lista lui Kramer, una *simptomatică*, lista lui Mahnkopf deja oferă nume de compozitori şi titluri de lucrări, atrage atenţia decalajul mult prea mare dintre anii de naştere, acest fapt denotând, ca ipoteză, ideea că cei menţionaţi în listă nu ar putea să facă parte, contrar opiniei lui Mahnkopf, din aceeaşi orientare[1]. Într-un al

---

*air unique to music; its reception occurs in the mode of pleasure (e.g., Kagel, **Match**)*.

2. *The postmodern musical work is narrative; it presents a musical narrative, not a composition of sounds or structures (e.g., Rihm, **Musik für drei Streicher**).*

3. *The postmodern musical work is formally heteronomous, i.e., the difficult problem of form is solved, this being achieved through a strong connection to previously existing and functioning forms (e.g., Ligeti, **Passacaglia ungherese**).*

4. *The postmodern musical work refers outside of itself; its material is taken from other music (e.g., Schnittke, **Third String Quartet**)*.

5. *The postmodern musical work is ironic, and thus pushes artistic trugh towards a distortion of the truth and shows that what is presented is not intended in the way it is presented (e.g., Thomas Adès, **Brahms**)*.", Claus-Steffen Mahnkopf, *Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity - Provisional Considerations*, pag. 5-6, la adresa: http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.

[1] Deşi aici drept exemplu ne poate servi imaginea etapelor parcurse, spre exemplu, de către George Rochberg care sunt trei: serialism riguros, tehnica citatului în manieră Ives şi relevarea apetenţei pentru neo-tonal. Este de remarcat faptul orientării înspre tehnica (postmodernă) a citării pornind de la crezul aproape “ortodox” în valorile serialismului integral. Tot astfel se întâmplă şi în cazul lui Karlheinz Stockhausen sau a lui Louis Andriessen, o următoare şi ipotetică etapă reprezentând “revenirea” la gândirea tributară de substanţă tonală (neo-romantică). Astfel, putem vorbi despre cazul

https://biblioteca-digitala.ro

doilea sens, nici această din urmă listă nu oferă un algoritm, o cheie de lectură care ne-ar permite o identificare şi diferenţiere a fenomenelor de substanţă modernistă de cele postmoderniste. Altfel spus, nu ne ajută cu criteriile prin care am putea opera o selecţie, pentru ca prin extrapolare să putem *asambla* o imagine clară a perioadei postmoderne în specificitatea diferenţiată a acesteia.

În concluzie, nici a doua listă nu clarifică lucrurile şi se prezintă ca fiind *eterogenă*. În plus, la a doua poziţie observăm o însuşire pe care ideologia postmodernă, prin Lyotard, o combate drept structură metadiscursivă şi anume aserţiunea - *lucrarea muzicală postmodernă este narativă.* Ofr, chiar acest *narativism* muzical (de substanţă clasică sau romantică) s-a dorit a fi depăşit încă în programul primei avangarde de la începutul secolului XX.

În fapt nu este vorba, din nou, decât despre o *sumă simptomatologică*, parţială, fragmentată şi eterogenă, cu exemplificări din orientări conceptuale disparate şi generaţii diferite de muzicieni şi, evident, de o relevanţă relativă, problema identificării unui *principiu coordonator* fiind în realitate mult mai complexă. Sau, din contră, ar trebui să vorbim nu atât în termeni de *complexitate* ierarhică a definiţiilor, cât în termeni de *alteritate*.

Este clar că nu putem continua expunerea noastră fără a fi explicitat până la nivelul unei clarităţi acceptabile un şir de probleme legate de legitimarea postmodernismului muzical în termenii proprii acestuia, deoarece devine evidentă nevoia unei sau mai multor *chei hermeneutice* specifice, care ne-ar permite vizualiza imaginii fenomenului artistic-muzical postmodern în calitatea lui de ansamblu organic de evenimente, sensuri, concepţii şi artefacte culturale şi nu drept *confuzie*, *eroare* şi *sfârşit al artei*. Este vorba aici despre algoritmul sau, eventual, despre un ansamblu de *principii intrinseci* postmodernismului muzical care l-ar putea, spre exemplu, explica şi legitima

acestor trei compozitori drept postmodernism de *infiltrare*, pe când în cazul lui Wolfgang Rihm valorile neo-romantismului tonal se prezintă de la bun început drept program de acţiune.

https://biblioteca-digitala.ro

deopotrivă în calitatea lui de consecinţă logică şi coerentă atât ca *succesor*, cât şi ca *moştenitor* al modernismului[1], în pofida "distorsiunilor" de interpretare pe care le induc o sumă de imagini privind caracterul *emergent*, *dublul discurs* al implicării deconstructive, *fragmentarea* ca incoerenţă asumată şi *refuzul* legitimării în termeni de *identitate stilistică* sau participare la *consensul valoric-estetic* în accepţiunea lui modernistă.

Oricât de diferită de modelele istorice anterioare ar fi *ideologia* şi *estetica* postmodernă, această *diferenţă* nu poate, în principiu, să reprezinte o *disfuncţionalitate* funciară a *discursului*, precum şi a *imaginarului* artistic postmodern. Nu ar putea semnifica *imposibilitatea* sau *inutilitatea* unei abordări care ar urmări convergenţa şi sinteza argumentelor în cadrul articulat al unei imagini clare.

Desincronizarea ideologică şi estetică între modernism şi postmodernism o putem reprezenta în limitele esteticii *rupturii*[2], amândouă văzute ca *dominante culturale*, fiecare cu perioada sa istorică-temporală.

Aşa cum am arătat mai sus, o ipotetică "linie de sosire" pentru întregul modernism o situăm la limita anului 1968, în

---

[1] Optăm aici pentru ideea conform căreia *postmodernismul muzical* reprezintă mai întâi de toate consecinţa logică a evoluţiei interne a *modernismului muzical* (pe durata desfăşurării celor trei avangarde), dar şi, implicit, ca posibilitate unică a înaintării evolutive. Considerăm a fi nelucrative imaginile în care *postmodernismul muzical* reprezintă un "accident", o eventuală "direcţie greşită" sau o continuare "ineficientă" a proiectului modernist (Habermas).

[2] Fenomenul *rupturii* reprezintă o trăsătură distinctă a ultimei modernităţi (a treia) prin care aceasta se diferenţiază de valorile estetice-stilistice ale romantismului muzical la început de secol XX. Acelaşi algoritm al *rupturii* defineşte şi diferenţierea postmodernismului de modernism la nivelul anilor '60 ai aceluiaşi secol. Însă, chiar dacă vorbim despre acelaşi mecanism prin care *noul* se detaşează de *vechi*, în fapt este vorba despre două fenomene diferite. În termenii modernismului *ruptura* se impune ca o departajare exclusivistă radicală şi totală de valorile trecutului, pe când în termenii postmodernismului *ruptura* este văzută drept una convenţională, procedura de "*rupere*" constând în re-interpretarea imaginii trecutului în scopul *încorporării* şi nu a excluderii acestuia.

https://biblioteca-digitala.ro

care Luciano Berio începe scrierea lucrării *Sinfonia*[1]. Diferenţa între stările de lucruri înainte şi după aceste *determinante mutative* devine cu atât mai vizibilă, dat fiind şi cumulul evenimentelor social-politice care au co-determinat producerea unei transformări radicale în primul rând în imaginarul colectiv.

Imaginea câmpului activităţilor artistice-muzicale în al şaselea deceniu al secolului XX este una prin definiţie *eterogenă* (a) atât prin multitudinea curentelor şi orientărilor care grupează în jurul lor mai mulţi compozitori (spre exemplu, *pan-serialismul*, *experimentalismul*, *minimalismul*) sau concepţii care înglobează "genomurile" mai multor imagini stilistice (Stravinski, Ligeti sau Stockhausen), cât şi concepţii individuale detaşate într-un mod clar de *filoanele majore* ale muzicii moderniste (Xenakis, Kagel sau Kurtag). Iar această *eterogenitate*, la rându-i, reprezintă consecinţa acumulărilor realizate pe *traiectoria* evolutivă a mai multor *filoane conceptuale-estetice* ale gândirii şi practicilor muzicale pe durata celor şase decenii ale ideologiei şi esteticii avangardiste şi nu doar. Ne referim aici la continuitatea celor *două tradiţii* - tonală şi atonală, amândouă fiind subdivizate în mai multe filoane majore: (1) tradiţia tonală - *filonul neo-tonal* (Serghei Prokofiev-Dmitrii Şostakovici, Paul Hindemith, Benjamin Britten) şi *neo-modal* (Béla Bartók, Olivier Messiaen) şi (2) tradiţia atonală: *filonul dodecafonic-serial* (Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern - Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen) şi *filonul experimentalist* (Luigi Russolo, Charles Ives, Eric Satie, Edgard Varèse, Henry Cowell, John Cage). Evident, este vorba şi despre excepţii de la această "puritate" tipologică, cazul lui Igor Stravinski prezentând un cumul de "identităţi" stilistice fără o axă conceptuală principală.

Este vorba despre evoluţia paralelă a cel puţin două *tradiţii* cu diverse grade de profunzime a *liniilor de continuitate*, ele fiind diferenţiate în mai multe *filoane conceptuale-estetice*, dintre care putem deduce cel puţin patru tipologii principale:

[1] În amândouă cazurile este vorba, cu o minimă aproximare, despre anul 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

- **prima tradiţie**, cu cea mai întinsă linie de continuitate; în contextul *progresismului avangardist* îşi adjudecă titulatura de *orientarea moderată* sau *tributară* concepţiilor stilistice ale secolului XIX (clasicismul vienez şi romantismul austro-german, şcolile naţionale europene şi începutul modernismului muzical):

- filonul tonalităţii la Rachmaninov şi neo-tonalismul la Prokofiev, Şostakovici, Hindemith, Orff, Britten, dar şi filonul modal la Debussy[1],

- susţinut de către filonul neo-modal la Bartók sau Messiaen;

- **a doua tradiţie:**

- un prim filon al tradiţiei *avangardistă* propriu-zisă, opţiunea *atonalistă* diferenţiind-o de *tradiţia moderată neo-tonală*, cu un start la începutul de secol XX (Schoenberg, Berg şi Webern, Stravinski), care se edifică şi culminează ca *filon conceptual principal - pan-serialismul*, al întregului modernism muzical la P. Boulez, L. Nono, M. Babbitt sau K. Stockhausen;

- un al doilea filon avangardist şi non-tonal deopotrivă, îl reprezintă tradiţia *experimentalistă* (muzica concretă / acusmatică, muzica electronică, muzica aleatorică, muzica intuitivă, stocastică şi minimalistă) debutând şi el la începutul secolului XX, în atmosfera efervescentă a schimbării de paradigmă (epistemologică şi estetică) şi a mutaţiilor în câmpul existenţei sociale (Luigi Russolo, Charles Ives, Ruth Crawford, Henry Cowell şi Edgar Varèse. Aici s-ar încadra o a doua generaţie - P. Schaeffer-P. Henry, J. Cage, Morton Feldman, I. Xenakis, W. Lutoslawski, K. Stockhausen, Ph. Glass, Steve Reich, La Monte Young şi Terry Riley, H. Pousseur, urmând concepţii precum mişcarea "Fluxus" sau, spre exemplu, creaţia lui Frank Zappa sau Robert Fripp, cu consecinţe în mixturi între

[1] Înrâurirea modală se prezintă la Debussy ca una "multifaţetată" din cel puţin trei direcţii: a. tradiţia exoticului modal extraeuropean (Bali), b. imaginarul antic (*Prélude à l'après midi d'un faune*) sau medieval (*La cathédrale engloutie*), precum şi c. pe linia admiraiei faţă de modalismul lui Mussorgski, Debussy fiind o perioadă profesor de muzică în familia baronesei von Mekk, mecenata anonimă a lui Ceaikovski.

https://biblioteca-digitala.ro

minimalism şi *rock-ul progresiv* - formaţia *King Krimson*, în experimente polistilistice - *Emerson, Lake & Palmer* sau neo-renascentiste de substanţă polifonică - *Gentle Giant*).

Fiecare dintre aceste *filoane* supravieţuieşte în virtutea unei încărcături interne specifice, dar şi datorită tensiunilor de *atracţie* (implicând *interferenţa* şi chiar *fuziunea* între forme şi genuri) sau *respingere-incompatibilitate* care definesc dinamica evolutivă interioară a întregului câmp modernist. *Accesibilitatea* defineşte persistenţa *tradiţiei moderate*, aceasta fiind ancorată într-o atitudine *tributară* de substanţă nostalgică (faţă de ancestralismul şi, implicit, exotismul etno-centric, filonul modal, sau faţă de canonicitatea clasicizantă, filonul neo-tonal), *atonalismul dodecafonic-serial* supravieţuieşte prin fixarea ("crisparea") dogmatică (auto-clasicizantă şi canonizantă deopotrivă) în jurul moştenirii schoenbergiene, pe când concepţia *experimentalistă* persistă prin perpetuarea şi permanentizarea *radicalismului* conceptual şi a strategiilor prospective în căutarea noutăţii şi insolitului. Toate cele patru filoane îşi formulează (sau inventează) miza printr-o susţinută negociere concentrată atât pe problema *accesibilităţii* şi *inovării*, cât şi pe criteriul (eliminatoriu al) *narativismului* (formulat de Lyotard[1]), esteticile fiecărui *filon* apropiindu-se sau îndepărtându-se de *problema asimilării* de către publicul receptor prin gradele mai mult sau mai puţin vizibile de *narativism* pe care le conferă propriilor lucrări.

Consistenţa fiecărui *filon* presupune şi o anumită *energie inerţială* în articularea lui evolutivă, stare care-i asigură persistenţa. Altfel spus, înspre limita anului '68 ajung, majoritatea tradiţiilor istorice-stilistice ale muzicii occidentale în calitatea lor de *tradiţii practicabile*, chiar dacă şi intens mediate prin mutaţiile pe care le-au suportat în mod logic pe parcursul *traiectoriilor istorice* mai mult sau mai puţin extinse. În acest sens, chiar dacă revoluţia atonală schoenbergiană s-a impus prin repudierea radicală a trecutului tonal, acest fapt nu a semnificat în nici un caz încetarea practicării muzicii tonale.

[1] Jean-François Lyotard, "*Musique et postmodernité*", în: *Surfaces*, vol. VI. 203 (v.1.OF - 27/11/1996).

https://biblioteca-digitala.ro

Tradiţia tonală a persistat, chiar dacă nu într-un prim-plan privilegiat, precum în secolele anterioare şi continuă să persiste prin ofertanţă şi potenţialul soluţiilor pe care le oferă în plan conceptual deja la nivelul istoric al postmodernităţii.

Putem presupune că amândouă tradiţiile (tonală, precum şi cea atonală) depăşesc limita anului '68 şi îşi continuă existenţa prin reprezentanţii săi marcanţi, însă deja în *contextul emergenţei progresive* a postmodernismului ca ideologie, estetică şi nouă concepţie dominantă a gândirii artistice, o concepţie radical diferită de conţinutul şi, în egală măsură, de consistenţa celor două tradiţii anterioare „convieţuitoare". Concluzia este evidentă şi se rezumă la ideea că

(a) ***nu toate tipurile de practici muzicale existente în perioadă postmodernă răspund şi corespund ideologiei şi esteticii postmoderne*** (compozitori „neconvertibili" şi până la urmă „neconvertiţi" la postmodernism ca Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Dimitri Şostakovici, Benjamin Britten sau Morton Feldman) în aceeaşi măsură în care

(b) ***nici compozitorii consideraţi a fi postmoderni nu pot fi comparaţi între ei*** (Louis Andriessen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough sau Maxwell Davis) şi

(c) ***nici chiar lucrările unui singur compozitor (postmodern) nu se supun unei sistematizări coerente în limitele unui ansamblu omogen de parametri*** (fie că este vorba despre compozitori „convertiţi" de la modernismul avangardist la postmodernism – George Rochberg, Luciano Berio, György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono sau John Adams, fie despre concepţia componistică „multifaţetată" a lui John Zorn).

Altfel spus, nici un compozitor din cei enumeraţi mai sus *nu se conformează decât parţial criteriilor formulate în lista lui Kramer sau în lista lui Mahnkopf.* Este vorba aici nu atât despre o simplă diferenţiere (tonal-atonal sau modern-postmodern) şi nici măcar de una dublă (modern-postmodern, cu o diferenţiere ulterioară în interiorul postmodernismului muzical), cât despre o *diferenţiere triplă* în interiorul aceleiaşi perioade (postmoderne), iar ambele liste nu pot fi considerate drept *totalizante* şi pe deplin relevante, de vreme ce criteriile pe care acestea le conţin

https://biblioteca-digitala.ro

corespund unui sau altui compozitor doar într-un mod *selectiv* şi se prezintă a fi mai degrabă „mozaicate" decât „monolitice".

Este o cu totul altă situaţie faţă de aceea a *clasicismului vienez* sau al *romantismului austro-german*, perioade istorice definibile printr-o *omogenitate stilistică* incomparabil mai avansată, aceasta determinată şi de către preexistenţa unui program ideologic[1], dar şi de efortul de canonizare sau, altfel spus, re-inventare a clasicismului vienez în termeni de *referent legitimator* depus de către romantici. Diferenţa între aceste două contexte ar putea fi rezumată la importanţa acordată termenului de *privilegiu*, fetişizat în cazul clasicismului vienez şi deconstruit în cazul postmodernismului. Această atitudine de *privilegiere* prin acordarea unui statut *exclusiv* în sens valoric reprezintă un coeficient al procesului de canonizare, *normativă*, spre exemplu, în imaginea romantică asupra lui Beethoven şi total *eludată* în atitudinea postmodernismului muzical faţă de tot trecutul stilistic al muzicii europene.

2. Muzica postmodernă: între dezmembrare şi resuscitare

În consecinţă, imaginea evoluţiei istorice-stilistice a practicilor muzicale nu poate fi reprezentată la modul *liniar*, drept o simplă concatenare de perioade stilistice, întreaga succesiune fiind orientată, evident, sub forma unei progresii orientată înspre viitor. În termenii acestei imagini "metonimice", postmodernitatea ar trebui să reprezinte o următoare verigă a *lanţului* istoric, postmodernismul ar fi un stil de actualitate

[1] Este evident, însă, că până şi în cadrul *clasicismului vienez* lucrurile se prezintă într-un mod diferenţiat atât la nivelul *etosului* (ca răspuns la întrebările *ce* şi *cum* este exprimat), cât şi la nivelul *esteticii* personale (ca imagine a câmpurilor categoriale abordate) în cazurile concrete ale lui Haydn, Mozart şi Beethoven. Omogenitatea, însă, se impune la nivelurile de gen şi formă, ea fiind definită şi elaborată chiar de către aceşti trei compozitori şi persistă cu diverse grade de transformare pe întreaga durată a romantismului (austro-german şi a şcolilor naţionale).

https://biblioteca-digitala.ro

privilegiat, iar celelalte s-ar confirma unei legitime „*pensionări*" şi ar intra, logic, în *muzeul stilistic*.

Însă lucrurile se prezintă într-o ordine totalmente opusă, toată suma de *ambiguităţi* postmoderne precum *confuzia* cu periodizarea, refuzul unei identificări stilistice "ortodoxe", metisajul genurilor şi formelor sau hibridizarea estetică, se prezintă mai degrabă ca ***reacţie faţă de amplificarea şi, implicit, diversificarea tipologiilor de practici muzicale, cumulul atingând punctul critic la care se produce o reconexiune calitativă care pune în imposibilitate definiţiile, imaginile şi reprezentările tradiţionale atât asupra funcţiilor şi conţinuturilor artei, figurii artistului, statutului operei, cât şi asupra rolului exercitat de cultură în general***. Postmodernismul muzical se prezintă ca o „simplificare" şi „detensionare" deziderativă deopotrivă prin ignorarea definiţiilor totalizatoare cu valoare universalizantă, dar şi prin refuzul legitimării obligatorii a valabilităţii creative prin *birocraţia instanţelor evaluative* tradiţionale precum gen, formă, stil.

Altfel spus, dacă prima avangardă „pulverizează" *sistemul tonal* „eliberând" înălţimile şi conferindu-le o relativă autonomie, atunci în postmodernismul muzical este reluată aceeaşi procedură, însă de această dată aplicând-o *ierarhiei tipologice* (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, formă, gen, stil, canon), toate componentele acesteia fiind compromise prin statutul lor de *metanaraţiuni* muzicale. Sunetul muzical (definit strictamente prin unitatea celor patru parametri – înălţime, durată, intensitate şi timbru) convieţuieşte cu zgomotul (natural, convenţional şi artificial), sistemele de organizare sonoră (organizare tonală şi, respectiv, organizare sintactică), formele şi genurile muzicale tradiţionale sunt supuse unor procese de *hibridizare*, definiţia stilului muzical nu mai reflectă la modul coerent natura şi extrema diversitate a concepţiilor componistice postmoderne, iar canonul însuşi este „împrăştiat" într-o multitudine incalculabilă de structuri *micro-canonice*[1].

[1] Jean-François Lyotard nominalizează aceste *metanaraţiuni* musicale în textul lui intitulat "*Musique et postmodernité*" (în: Revista *Surfaces*, vol. VI. 203 (v.1.0F – 27/11/1996) – ISSN: 1188-2492, subcapitolul 2):

https://biblioteca-digitala.ro

Dată fiind această situaţie în postmodernitate, putem proceda printr-o extrapolare inversă, şi atunci imaginea "traiectoriei" istorice-stilistice între clasicismul vienez şi contemporaneitate se structurează ca o continuă *creştere în volum (cantitatea tipologiilor formale, de gen, expresiei, a conţinuturilor)*, *expansiune ca suprafaţă (geografic)*, *diversificare tipologică* şi *interferenţă între structurile şi tipologiile deja existente*. Câmpul practicilor artistice muzicale evoluează în virtutea unei *expansiuni* permanentizate determinând la nivelul anilor '60 ai secolului trecut o „suprapopulare" tipologică şi, drept consecinţă, o autentică "*inflaţie identitară*" a muzicii, fenoment definit, spre exemplu, drept sfârşit al artei de către filosoful şi criticul de artă american Arthur Coleman Danto[1].

Astfel, cumulul critic de tipologii stilistice determină, în acelaşi timp, inaplicabilitatea definiţiilor liniare, precum şi elaborarea unor definiţii care ar corespunde contextului în care (1) **pluralismul stilistic** şi nu hegemonia unui stil privilegiat reprezintă constanta şi, implicit, dominanta culturală a momentului de actualitate. Concomitent, fiecare stil acumulează în evoluţia lui o istorie particulară specifică, imposibil de definit prin reducţionismul schematic al unor

---

"*Istoria muzicii occidentale poate fi gândită la modul global ca un mare discurs despre emanciparea* (eliberarea – n.n., O.G.) *sunetului. S-ar* (putea – O.G.) *spune că muzicienii (compozitorii) caută să regăsească ceea ce este în stare materialul sonor, însă prin intermediul regulilor şi cutumelor artei componistice pe care ei o moştenesc. «Prin intermediul» înseamnă cu ele şi în pofida lor: constrângerile asupra timbrurilor impuse prin orchestraţie, asupra duratelor şi ritmurilor reglate prin măsură, asupra înălţimilor fiind determinate prin intermediul scărilor şi modurilor, asupra asamblării unităţilor sonore, acestea supuse principiilor armoniei şi melodiei.* ***Analiza critică a acestor reguli le face să apară ca şi contingente*** (s.n. – O.G.)." În consecinţă, continuă Lyotard "*Compozitorul de astăzi are sentimentul că totul este posibil şi că el trebuie să inventeze pentru fiecare lucrare nu doar forma ei muzicală, ci şi regulile muzicii* (însăşi – O.G.)".

[1] Arthur Coleman Danto, "*Après la fin de l'art*", Éd. du Seuil, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

aserţiuni raţionale liniare care vor elimina aspectele "nesemnificative", ceea ce determină într-un mod evident mai degrabă încercarea de a inventa o altă definiţie decât "castrarea" fenomenului. (2) **istoria liniară privilegiată**[1] este pulverizată într-o multitudine de micro-istorii, **privilegiat** fiind aspectul particular al fiecărui fenomen singular. În acest sens, a considera "detronarea" unei istorii privilegiate în favoarea unui pluralism micro-istoric drept "ieşire din istorie" sau, acelaşi lucru, "sfârşitul istoriei", reprezintă în egală măsură o exagerare, o distorsionare şi un fals. Iar transferul de la o *istorie liniară, selectivă* şi *exclusivistă* (eliminatorie) la o *istorie* văzută ca *sincronia unei multiplicităţi micro-istorice* plasată într-o *continuă expansiune tipologică* (incluzivă) reprezintă un prim pas înspre posibilitatea de a vedea lucrurile la modul real.

Ajungem la o deschidere *în evantai* a posibilităţilor de reprezentare şi, respectiv, interpretare a evenimentelor în plan istoric, de această dată însă, văzute prin *grila de lectură* a postmodernităţii. Schimbarea punctului de focalizare determină transformarea întregii imagini. Consecuţia argumentelor se desfăşoară după cum urmează:

1. Drept punct de pornire putem considera această "stilemă" a postmodernităţii care este *fragmentarea* şi, în egală măsură, starea *diseminată*, *împrăştiată* sau *de-construită* a obiectelor/fenomenelor care generic intră sub incidenţa determinativului de *postmodern*. Starea *fragmentată* o putem reprezenta atât în sensul unui (a) *corp modernist "mutilat" printr-o dezmembrare* asumată la modul declarat, sub formă de manifest artistic sau program ideologic (relevant este în special titlul lucrării lui Ihab Hassan – *The Dismembering of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1972), scrierile lui Charles

[1] Atunci când folosim atributul de "privilegiată", ne referim la istoria universală a artei în sensul în care titulaturile stilistice reprezintă consecinţa unei selecţii, aceasta din urmă sinonimă cu *privilegierea* unei dominante artistice, *extragerea* acesteia din consistenţa unui câmp cultural definibil drept pluralist şi *atribuirea* numelui acestei constituente întregii perioade stilistice-istorice drept însuşire intrinsecă. Este vorba aici despre titulaturi precum *baroc*, *modernism*, *clasicism*, *romantism*, *impresionism* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Jencks şi Robert Venturi despre arhitectură sau Raportul lui François Lyotard[1]) sau (b) drept consecinţă a unui proces firesc de slăbire şi volatilizare a "lipiciului"[2] conceptual dogmatizant de substanţă avangardist-experimentalistă, elementele ansamblului până atunci integru *dispersându-se* într-o infinitate de fragmente autonome, însă existând posibilitatea ca acestea sa poată fi re-organizate într-o multitudine incalculabilă de configuraţii.

2. A doua ipoteză poate avea câştig de cauză atunci când încercăm să ne reprezentăm postmodernitatea drept *consecinţă a dispersiei ultimei avangarde* (anii '50-'60) în calitatea ei de "port-drapel" al celei de a treia modernităţi (1890-anii '60 ai secolului XX)[3]. În această imagine *postmodernitatea*

---

[1] Ne referim aici la titluri precum *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism* (Yale University Press, 2002) de Charles Jencks, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* de Robert Venturi (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1972, 1977, 2001 pentru a 18-zecea ediţie) şi *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Editions de Minuit, 1979) de Jean-François Lyotard.

[2] Henry Cowell foloseşte imaginea *lipiciului* într-un mod nelipsit de originalitate atunci când vorbeşte despre muzica experimentală a lui Brown, Cage, Feldman şi Wolff: "... *here were four composers who were getting rid of glue. That is: Where people had feld the necessity to stick sounds together to make a continuity, [they] felt the opposite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves*"

[3] Pentru a evita confuzia cu perioadele istoriei culturale a Europei am adoptat următoarele departajări începând cu Renaşterea ca primă epocă de tip modern (laic) în opoziţie cu Evul Mediu religios: 1. Prima modernitate - Renaştere-Baroc (1450-1600 - 1750) - emergenţa laicităţii, schimbarea paradigmei de la teocentrism la antropocentrism, impunerea raţionalismului ca dominantă în gândirea filosofică, 2. A doua modernitate, cu origini în Iluminismul francez - Clasicism-Romantism (1750-1890), ideile de emancipare socială, încrederea în puterea raţiunii şi ştiinţei drept garanţi ai unui viitor mai bun şi 3. A treia modernitate (1890-anii '60 ai secolului XX), revoluţia industrială, multiple schimbări de paradigmă în filosofie, ştiinţă, artă. În cadrul ultimei modernităţi (muzicale) deosebim trei etape ale curentelor

https://biblioteca-digitala.ro

în general, precum şi *postmodernismul (muzical)* în particular, se relevă ca un nor de fragmente "răcite" provenite din destrămarea unui grup de "asteroizi" sau chiar "comete" (ansamblul *filoanelor* stilistice) orientate năvalnic pe o traiectorie *progresistă* de expansiune a volumului şi masei şi suportând într-un mod legitim procesul de *dezagregare* sub greutatea propriilor acumulări şi, implicit, o explicabilă „calcinare" în virtutea unor temperaturi de *ardere dezideravă* mult prea avansate. Postmodernitatea apare ca o ultimă „exhalare" sau „expir" devitalizat al ultimei avangarde, o stare „reziduală" a acesteia, prezentându-se ca atare şi legitimându-se ca descriere detaliată a acestei imagini. O altă analogie, una aproape identică în termeni o prezintă contextul naşterii armoniei din *răcirea* "magmei" contrapunctice în segmentele cadenţiale dintr-o fugă bachiană. Însă cum formele elaborate ale gândirii armonice nu mai pot fi explicate prin particularitatea contextului generativ polifonic, tot astfel nici postmodernitatea nu mai poate fi înţeleasă *doar* prin recursul argumentativ la o sumă de „justificări" în calitatea lor de descrieri a abuzurilor şi crizelor ultimei avangarde.

3. Căpătăm explicitarea şi "dezamorsarea" confuziei care domină interpretarea relaţiei între *modernitate* şi *postmodernitate* fie în termeni de continuitate (fragmentele răcite aparţin într-un mod cert *modernităţii*), fie în termeni de antagonism (fragmentele răcite şi dispersate nu mai deţin calitatea *modernistă* care le definea integritatea în cadrul vechiului context, pe când în noua lor stare ele adoptă o aparenţă identitară diferită ca parte a unui nou mod de legitimare ca fenomene ale *postmodernităţii*).

Postmodernitatea reprezintă în egală măsură ambele ipostaze şi se legitimează în imaginea stării *dispersate*, *răcite* (doar aparenţa şi suprafaţa ca simulacru)

---

avangardiste: 1. Prima avangardă - 1890-1918 - antebelică, 2. A doua avangardă (1918-1940-'45) - interbelică şi 3. A treia avangardă (1945-anii '60) - postbelică.

https://biblioteca-digitala.ro

şi, în acelaşi timp, *inerte* ("încremenite") ale fragmentelor moderniste *suspendate* în "imponderabilitatea" unei echitemporalităţi generalizate (ca sinonim al *meta-referenţialităţii*).

Iar această imagine a unei treceri *organice,* neintenţională şi neostentativă, de la *modernitate* la *postmodernitate* în calitatea lor de *ansambluri simptomatice* exclude cu desăvârşire un şir de idei precum: (a) calitatea *parazitară* a postmodernităţii, (b) atitudinea *antagonist-revendicativă* sau, la limită, *minimalizantă* a postmodernităţii faţă de epoca anterioară, (c) *deconstrucţia* (textele lui Jacques Derrida sau Michel Foucault[1]) se prezintă drept un coeficient de natură conceptuală a acestei metamorfoze sau, altfel spus, drept o posibilitate potenţial realizabilă şi în consecinţă realizată nu atât ca determinare a acestei tranziţii mutative sau proclamare a unui nou curent, ci de relevare a unei posibilităţi raţional-filosofică de asimilare a fenomenelor în plină derulare. Altfel spus, chiar dacă *postmodernitatea* în general, şi *postmodernismul muzical* în particular reprezintă consecinţa logică a sfârşitului ultimei avangarde, ele amândouă reprezintă în acelaşi timp *deja* un „altceva" calitativ diferit de modernismul anterior, ajungând în consecinţă să fie definibile în imaginea unei *alterităţi radicale*..

În egală măsură devine mult mai clară semnificaţia particulei *post-* în accepţiunea ei constatativă (pasivă) mai degrabă decât una declarativă sau determinantă (activă), deoarece **calitatea "*slabă*" sau "*slăbită*" a lucrărilor muzicale implicit postmoderne** (de la *Sinfonia* lui Berio sau *Hymnen* de Stockhausen la lucrările lui John Rea, Philip Glass, John Adams sau Wolfgang Rihm în comparaţie cu lucrările reprezentative ale filonului *pan-serial*) **semnifică, printre alţi coeficienţi şi indicii, şi suspendarea definitivă a**

[1] Ne referim aici la lucrările reprezentative ale post-structuralismului francez: *La dissémination* (Ed. Seuil, 1972) de Jacques Derrida, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, (Paris, Gallimard, 1966) sau *L'Archéologie du savoir*, (Paris, Gallimard, 1969) de Michel Foucault.

https://biblioteca-digitala.ro

propensiunii **avangardist-experimentaliste ca determinantă a *progresiei liniare* şi, în acelaşi timp, ca *determinantă în asigurarea unui viitor ca şi context, justificare şi legitimare valorice***. În cazul postmodernităţii termenul *slăbire* ar putea să semnifice şi *relaxare* ca şi consecinţă a vindecării de "febra" ideologică (aproape religioasă), dar şi de "obsesiile" totalizatoare ale modernităţii. Într-un mod cât se poate de evident, mentalitatea postmodernă nu presupune un viitor în virtutea căruia şi-ar putea legitima *hegemonia*, *exclusivitatea*, precum şi *supremaţia valorică* după modelul mentalităţii moderniste.

În postmodernitate este de-legitimată însăşi imaginea temporalităţii folosită la modul interesat şi implicată în linearitatea unei concepţii cauzale, într-o continuă raportare antagonistă-concurenţială atât la trecut, cât mai ales - la prezent în intenţia de a determina o poziţionare privilegiată. Concepţia temporalităţii în postmodernitate refuză *privilegiul* canonizant, precum şi *excluderea* pe criterii valorice şi rezidă mai degrabă în imaginea unei *echitemporalităţi* generalizate ca o imensă "boltă" istorică-temporală sub care îşi regăsesc propriul loc legitim ansamblurile mini-temporale, precum şi mini-istoriile lor. Toate aceste mini-temporalităţi sunt scoase în afara *competiţiei progresiste-liniare* şi le este restituită totalitatea drepturilor în această comunitate an-istorică a tuturor stilurilor, şcolilor, orientărilor şi concepţiilor din toate timpurile.

Este exact situaţia pe care o descrie Dujka Smoje atunci când vorbeşte despre modelele istorice ale conflictelor între *antici şi moderni*: "*Să ne imaginăm pentru o clipă un joc al permutărilor între textele citate în anexă, substituind doar datele şi numele: Artusi vorbind despre* ***Le Sacre du printemps****; criticile aduse lui Varèse referitoare la* ***Arcana*** *comparate cu acele aduse lui Chopin (Sonate, op. 35) de către Schumann; reproşurile lui Jean XXII faţă de l'****Ars nova*** *aplicate lui Schönberg; criticile aduse lui Beethoven (****Quatuor****, op. 130) sau lui Berlioz (****Symphonie fantastique****) adresate lui Boulez şi invers; Platon (****Lois, République****) împărtăşind conţinutul*

https://biblioteca-digitala.ro

ukazurilor realismului socialist (Zdanov, 1950), ambii demolând pe «modernii» muzicii din vremea lor..."[1]

Dispersia ultimei avangarde nu reprezintă, însă, un fenomen inedit, ci mai degrabă unul implicit procesului de evoluţie culturală-artistică şi îi putem găsi o analogie sau chiar prototip în *fenomenul de dispersie a romantismului* care într-un mod direct a contribuit la relevarea primei avangarde europene. Aici ajungem la un alt contra-argument adus *imaginii evoluţiei liniare*, imperturbabil de progresiste, în conceptul de *criză* ca un coeficient al binomului dialectic *antic-modern* sau *vechi-nou*. Lucrurile ajung să funcţioneze atunci când sunt reprezentate în interiorul unui *câmp dinamic*, mai degrabă decât aliniate ca vagoanele garniturii unui tren şi orientate univoc într-o singură direcţie. *Criza* presupune (1) o *dispersie* ulterioară, dar şi o (2) *cristalizare* anterioară a unui set de parametri de specificitate, spre exemplu, ale unui stil sau ale unei şcoli. Obţinem astfel trinomul evolutiv *cristalizare-criză-dispersie* ca şi coeficienţi ai procesului evolutiv în plan stilistic, termenul median - *criza* - reprezentând atât indiciul unei *disfuncţii*, cât şi imperativul unei *schimbări de paradigmă*.

Termenii marginali ai trinomului - *cristalizare* şi *dispersie* - îi putem asocia cu imaginea estetică şi ideologică deopotrivă a celor două stări stilistice paradigmatice în esenţa lor care sunt *clasicismul* şi *romantismul* ca "blazoane" istorice ale proceselor de *cristalizare* şi *dispersie*[2]. În egală măsură, putem asocia

---

[1] "*Imaginons un instant le jeu d'échange entre les textes cités en annexe, remplaçant juste les dates et les noms: Artusi discutant **Le Sacre du printemps**; les critiques de Varèse concernant **Arcana** comparées à celles de Chopin (Sonate, op. 35) par Schumann; les reproches de Jean XXII à l'endroit de l'**Ars nova** appliqués à Schönberg; les critiques de Beethoven (**Quatuor**, op. 130) ou de Berlioz (**Symphonie fantastique**) transposées à Boulez ou l'inverse; Platon (**Lois, République**) prêtant sa plume aux oukases du réalisme socialite (Zdanov, 1950), tous deux démolisant les «modernes» de la musique de leur temps...*", Dujka Smoje, pag. 83.

[2] Ideea relaţionării *modern/postmodern* după logica binomului *clasic/romantic* se regăseşte în articolul "*Postmodernism*" (*The New Grove Dictiionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London:

https://biblioteca-digitala.ro

clasicismul ca tensiune *obiectivizantă*, pe când *romantismul* va tinde înspre radicalizarea *subiectivităţii*. Chiar mai mult, putem încerca aplicarea acestui binom cel puţin la succesiunea etapelor stilistice cuprinse între Renaştere şi Postmodernitate obţinând următoarea imagine:

Prima etapă *(orfică)*: Renaştere (cristalizare, clasicism - noua paradigmă - fetişizarea Antichităţii) - Baroc (dispersare - romantism);

- *perioadă tranzitivă* (pre-clasicism - rococo) -

A doua etapă *(prometeică)*: Clasicismul vienez (cristalizare - clasicism - noua paradigmă - beethovenocentrism) - Romantism (dispersare - romantism); contextul cel mai potrivit exemplificării prin analogia *obiectiv/subiectiv*

- *perioadă tranzitivă* (post-romantism - verism) -

A treia etapă *(oedipiană)*: Avangardism 1 (cristalizare / clasicism / noua paradigmă) - Avangardism 3 (dispersare / romantism)[1]

- *perioadă tranzitivă* - emergenţa postmodernităţii;

A patra etapă *(proteică)*: dată fiind atât complexitatea (consistenţa moştenirii moderniste pulverizate), cât şi specificul situaţiei (*emergenţa* gradată, *"în valuri"* a postmodernităţii), suntem puşi în faţa unei situaţii insolite, fără precedent în întreaga istorie muzicală occidentală: *o dublă emergenţă - una negativă*, a modernismului în plină disoluţie şi *una pozitivă*, a postmodernităţii (termen care în nici un caz nu reflectă specificului generării, cât, poate, doar originarea). Însă ambele se prezintă doar ca două semnificaţii, două indicii sau doi

---

Macmillan, 2000) aparţinând muzicoloagei americane Jann Pasler: "... *the modern/postmodern dialectic is an alternating aesthetic cycle like classic/romantic*...".

[1] În contextul ultimei avangarde (anii '50-'60) creaţia lui J. Cage, I. Xenakis şi a minimaliştilor americani (Ph. Glass, T. Riley, S. Reich şi La Monte Young) reprezintă semnul prevestitor al unei dispersii prin însăşi poziţionarea lor drept "avangardism de reacţie" faţă de ipostaza *pan-serială* adoptată de către continuatorii lui Webern (Boulez, Stockhausen, Nono).

https://biblioteca-digitala.ro

coeficienţi, ai aceluiaşi proces mutativ sau, mai precis de *metamorfozare* gradată astfel încât *fragmentarea progresivă* a unui principiu (modernist) semnifică, într-un mod sincron, *relevarea coagulantă* a celuilalt (postmodernist). Iar situaţia cu periodizarea se prezintă drept una de o extremă complexitate, deoarece (a) vorbim despre *dispersia* ultimei avangarde şi, împreună cu ea, a întregului modernism muzical şi (b) postmodernismul muzical se naşte din această *dispersie*, însă, surprinzător, adoptând starea *dispersată* drept condiţie *sine qua non*, fără a sugera posibilitatea vreunei "cristalizări", "sedimentări", "clasicizări" sau, în orice caz, "clarificări" a stării de fapt. Ineditul situaţiei pune în imposibilitate funcţionarea binomului *clasicism-romantism*, de aici decurgând o gamă largă de interpretări alternative care nu întârzie să apară.

Ideea acestei succesiuni stilistice, mai mult sau mai puţin coerentă, văzută prin "vitraliul" binomului dialectic *clasic-romantic*, este completată, dacă nu şi contracarată, de un titlu (deja citat mai sus) formulat sub forma unei interogaţii precum *Le postmodernisme en musique: aventure **néo-baroque** ou Nouvelle aventure de la modernité?* (s.n. - O.G.) de Francis Dhomont[1]. Sugestia fiind mai degrabă una metaforică, conţinutul acesteia nelinişteşte şi derutează în egală măsură, deoarece impune amplificarea complexităţii imaginii şi, implicit, a confuziei ale cărei grade avansate intenţionam să le reducem până la nivelul unei comprehensibilităţi şi plauzibilitate acceptabile. Rămâne de realizat alegerea între imaginea cercetătorului canadian în care **barocul este plasat sub semnul *excesului*, marcă distinctă a postmodernismului muzical,** şi a considera conceptul şi perioada istorică a barocului muzical drept coeficienţi ai principiului *romantic* în sensul amplificării, diversificării, hiperbolizării şi în final dispersării conţinuturilor elaborate şi standardizate în limitele principiului *clasic.*

[1] Francis Dhomont, "*Le postmodernisme en musique: aventure **néo-baroque** ou Nouvelle aventure de la modernité?*", în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, nr. 1, 1990, pp. 27-48.

https://biblioteca-digitala.ro

În articolul său din *New Grove Dictionary of Music and Musicians*[1], muzicoloaga americană Jann Pasler (Universitatea din San Diego) formulează imaginea mai multor stări modale ale postmodernităţii pornind din anii '60 şi până la nivelul anilor '80, atunci când *sfârşitul* modernismului avangardist a devenit vizibil:

1. Un prim postmodernism, **de reacţie**, constă în respingerea nevoii constante de transformare şi originalitate (criteriu modernist), dificultatea crescândă şi abordarea (pur) intelectuală a moderniştilor determinând revenirea la o muzică mai tradiţională şi accesibilă: George Rochberg - forme şi sintaxă tradiţională, David Del Tredici şi Ellen Zwillich - revenirea la tonalitate şi narativismul convenţional, William Bolcom - integrarea idiomurilor muzicii populare, Lorenzo Ferrero - noi concepţii ale tonalităţii, Wolfgang Rihm - neo-romantism ca revenire la emotivism, Arvo Pärt - revenirea la spiritualitate şi misticism în lumea contemporană;

2. Al doilea postmodernism se prezintă în imaginea unui ***postmodernism de rezistenţă*** sau ***radical***: John Adams - ironie la adresa *metanaraţiunilor* - a tonalităţii sau structurii narative, Philip Glass, Steve Reich, Michael Nyman şi Louis Andriessen - deconstrucţia narativismului prin implicarea principiului repetitiv;

3. Al treilea postmodernism, unul al ***conexiunii*** şi ***reinterpretării*** în opinia autoarei, rezultă din principiul *juxtapunerii* care implică o *includere eclectică de material* (împrumutat) *din surse disparate şi uneori chiar a unor elemente care nu sunt muzicale*: (a) citatul: Luciano Berio - *Sinfonia* (1968), Alfred Schnittke - *Cvartetul nr. 3* (1983); (b) colajul: John Cage - *Musicircus* (1967), John Zorn - juxtapuneri din jazz, swing, pop, reggae, muzică de film şi televiziune; (c) disoluţia autorului în lucrarea muzicală ca proces/performance - Laurie Anderson (anii '70); (d) anii '90: implicarea muzicii

[1] Jann Pasler, *Postmodernism*, în: *The New Grove Dictiionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London: Macmillan, 2000, pp. 213-216; deasemenea, la adresa: www.grovemusic.com

https://biblioteca-digitala.ro

populare comerciale în lucrări proprii - David Lang, Julia Wolfe, Michael Torke şi Michael Daugherty.

Deja din această imagine putem configura un răspuns la întrebarea privind calitatea şi specificul relaţionării între postmodernitate şi totalitatea culturilor muzicale anterioare. Aici se impun mai multe imagini ca posibile ipoteze de lucru.

În acelaşi timp, Steffen Mahnkopf prezintă o altă *listă*, a faţetelor calitative pe care în opinia lui le deţine postmodernismul muzical:

1. *Postmodernitatea polistilistică*: aici aspectul dominant este pluralismul şi, implicit, accesibilitatea diferitelor perioade istorice

2. *Postmodernitatea ironică*: intenţia majoră vizează travestirea, parodia, ironia şi excesul.

3. *Postmodernitatea hibridă*: sunt intenţionate efecte de întrepătrundere (metisaj), în special cu muzică din afara sferei artistice europene (de exemplu, muzica pop şi "world music")

4. *Postmodernitatea naivă*: aceasta nu reacţionează la dezvoltarea modernităţii sau a avangardei, deoarece nu poate sau nu vrea să le recunoască. Drept exemple servesc neo-tradiţionalismul şi, într-o oarecare, măsură minimalismul.

5. *Postmodernitatea decăzută*: aceasta ar putea reprezenta expresia stării amorfe, a proximităţii faţă de starea de "rebut", de amatorism şi şarlatanie.

6. *Postmodernitatea epigonică*: aceasta ar putea reprezenta o nouă faţetă a practicii musicale – care nu ar fi esenţialmente polistilistică sau ironică, dar realizată pe materialul musical al unei generaţii anterioare, în special pe muzica atonală (în contrast cu preferinţa postmodernă pentru muzica tonală în anii '70)[1]..

[1]1. *Poly-stylistic postmodernity*: here the dominant aspect is pluralism, and thus the availability of different historical periods, 2. *Ironic postmodernity*: the main intention is that of travesty, parody, irony and excess, 3. *Hybrid postmodernity*: crossover effects are intended, primarily with forms of music outside of European art music (e.g., pop music or "world music"), 4. *Naïve postmodernity*: this does not react to the developments of modernity or the avant-garde because it does not, or does not want to, recognize them. Examples are neo-

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un prim moment, ca un criteriu revelator ne serveşte însăşi titulatura perioadei - ***post****-modernitatea* - care scoate în prim plan *descendenţa genealogică* a postmodernităţii din a treia avangardă (1945-anii '60). Astfel, într-un prim moment am putea concepe postmodernitatea în calitate de *răspuns* la situaţia din etapa imediat premergătoare. Spre exemplu, *Grand Pianola Music* (1982) de John Adams, o lucrare reprezentativă a post-minimalismului, poate fi imaginată drept un răspuns postmodernist la modernismul unei lucrări precum "*Le Marteau sans maître*" (1954) de Pierre Boulez, un răspuns *post-minimalist* la o lucrare *pan-serială*. Însă lucrurile nu se opresc doar aici.

---

traditionalism and some minimalism, 5. *Bad postmodernity*: this would be an expression of formlessness, a proximity to trash, amateurism, and charlatanry, 6. *Epigonal postmodernity*: this would be a form of "New Music light" — not primarily poly-stylistic or ironic, but drawing on material from an earlier generation, especially atonal music (in contrast to the postmodern preference for tonal music in the 1970s), în: Claus-Steffen Mahnkopf, *Musical Modernity From Classical Modernity up to the Second Modernity —Provisional Considerations*, pag. 6. În trimiterea la subsolul paginii, muzicologul ţine să comenteze conţinutul primelor cinci poziţii din această a doua listă: "*1. Această lucrare nu reprezintă un simplu agrement muzical, ci simultan, în sensul unei duble codificări, se adresează cunoscătorilor care pot avea plăcerea "descifrând" acest joc al posibilităţăţilor. Este o indicaţie clară în direcţia manierismului, 2. Narativismul nu este doar un simplu criteriu al postmodernităţii, ci şi al modernităţii secunde, 3. Soluţionarea problemelor formei este, probabil, cea mai dificilă sarcină pentru o lucrare postmodernă, în ideea unei imposibilităţi de mediere internă între referinţele la un material extern şi forma autonomă. Cea mai inteligentă soluţie este a se folosi o formă preexistentă în totalitatea ei (până la nivelul sintactic). Această (atitudine - n.n.) de asemenea creează o certă asemănare cu clasicismul., 4. Aici întrebarea este cât de mult material ne trimite înafara lucrării. Un singur citat, ca în lucrarea Senfkorn de Klaus Huber, nu este suficient ca lucrarea să fie considerată postmodernă, 5. Trebuie să distingem între utilizările izolate ale ironiei şi o lucrare cu un caracter completamente ironic.*", în: Mahnkopf, Idem, pag. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Tehnica *citării* şi *colajului*, generalizarea tehnicii de *pastişă* include, însă, perioade stilistice de la care postmodernitatea nu şi-ar putea revendica legitimitatea unei descendenţe evidente: impresionismul, romantismul, clasicismul, barocul, renaşterea, precum şi muzica Evului Mediu.

În realitate, postmodernismul muzical în particular şi postmodernitatea în general se prezintă în calitatea lor de *răspuns global* nu doar la modernitatea care le-a precedat, ci la toată istoria culturală a Occidentului (postmodernitatea) şi, în egală măsură, drept *concluzie* cumulativă *meta-istorică* la toată istoria artei (şi, în special, a muzicii) stilistice (postmodernismul muzical). Această imagine explică şi în egală măsură justifică acea *ambiguitate* şi *confuzie* care domină scrierile teoretice referitoare la postmodernismul muzical, divergenţa de opinii, conflictul interpretărilor şi preponderenţa paradoxului într-un context definibil ca unul de-doxificator, deoarece fenomenul unei *meta-referenţialităţi*, generalizată în imaginea unei inter-textualităţi globalizante, amplifică exponenţial complexitatea şi, în acelaşi timp, insolitul situaţiei nu atât în cazul practicilor componistice, cât în ceea ce priveşte încadrarea acestora în imaginea unei istorii liniare, "metonimice" şi progresiste a muzicii contemporane. Ideea conform căreia *nu toată muzica practicată în postmodernitate se prezintă drept una postmodernă* se impune sub forma unei ***probleme deschise***, departe de a fi soluţionată în termenii unei inerţii de reprezentare lineară a stării de lucruri. Rămâne, însă, *deschisă* şi extrem de acută problema dezamorsării *ambiguităţii* şi *confuziei* atât în planul periodizărilor, cât şi în planul unei viziuni organizate pe criterii definite cu claritate, imagine în care fiecare fenomen şi-ar ocupa locul care i s-ar cuveni.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Ambiguitatea* ca instrument euristic în *inventarea* unei postmodernităţi accesibile

Traiectoria ideatică parcursă în paginile precedente determină o deplasare a privirii de la încercarea sistematizării **tuturor** practicilor muzicale existente în perioada intitulată *postmodernitate* (cu un început *emergent* în anii '60 ai secolului XX) înspre identificarea unor practici muzicale explicit *postmoderne*, care într-un mod evident ar "întrupa" suma însuşirilor specifice ale acestei perioade. Aparent, o asemenea întreprindere nu ar fi una imposibilă, atâta timp cât există modele de interdeterminare între un *canon* ideologic (de substanţă estetică) şi, respectiv, un *canon* implicit muzical, precum *clasicismul*, *romantismul*, *impresionismul* sau *expresionismul* muzical.

De fiecare dată atunci când este vorba despre identificarea unui *stil*, *curent*, a unei *orientări* sau *tendinţe* conceptuale în plan muzical-artistic, este vorba în primul rând despre ***o listă repertorială***, ceea ce într-un mod evident semnifică o tipologie de *structură canonică*, oricare ar fi aplicabilitatea acesteia - canon ideologic (estetic-stilistic), canon structural-conceptual (componistic), canon interpretativ (interpretarea muzicală) sau canon didactic (învăţământ muzical). Astfel, oricare tip de polemizare sau de incursiune analitică pe marginea identităţii şi categoriilor postmodernismului artistic determină într-un mod implacabil implicarea problemei *canonului*.

Ceea ce ar rămâne, însă, de făcut înaintea *ceremoniei de nominalizare* (a titlurilor de lucrări, a numelor de compozitori, a "etichetelor" stilistice sau a listelor canonice) ar fi identificarea unui ansamblu de coeficienţi ai distorsiunii semantice care similar prafului depus pe sticla unui geam ar împiedica vizualizarea completă a unui peisaj într-o zi senină şi ar deforma imaginea însăşi determinând o explicabilă frustrare.

(1) O primă idee ar fi clarificarea modului în care postmodernitatea s-ar defini în raportul ei cu modernitatea. Într-un mod cu totul paradoxal, un criteriu relevant ar fi unul *termic*

https://biblioteca-digitala.ro

şi o simplă luare a temperaturii clarifică lucrurile într-un mod eficient. Aşa cum am menţionat mai sus, avem de a face cu ***un ansamblu de fragmente "răcite"ale modernităţii, suspendate într-un vid conceptual şi fără nici o relaţionare aparentă între ele***. Astfel putem explica sensul şi utilitatea celebrei sintagme *"anything goes"*. Nu există nici o specificare impusă, de ordin formal sau stilistic, referitoare la tehnicile componistice "privilegiate" sau de prim-plan (spre exemplu, *pan-serialismul* în cadrul celei de a treia avangardă). Ne putem aminti că Schoenberg a avut nevoie de o solidă *explicitare justificativă* de ordin teoretic a propriei sale *revoluţii* pentru a o putea implementa la toate cele patru *niveluri canonice* - ideologic-estetic, componistic, interpretativ şi propedeutic-pedagogic. Toate presupun o implicaţie imaginativ-volitivă de o extremă intensitate sau, altfel spus, o *temperatură* extremă *a combustiei dezideratives*.

Postmodernitatea ar putea să însemne modernism *minus* temperaturile arderii dezideratives sau/şi coercitive sau, altfel spus, **modernismul *minus* ansamblul însoţitor al metanaraţiunilor**[1], o formă inversată a definiţiei comunismului

[1] Prin *metanaraţiuni*, în sensul lor originar, înţelegem *discursurile* sau *definiţiile* cu caracter totalizator şi aplicabilitate universală care sunt implementate în conştiinţa colectivă pentru a servi drept *explicaţie* şi *"justificare"* a orientării înspre un obiectiv ideal. Astfel, calitatea de *metanaraţiune* sau *metadiscurs* o deţin idei precum (a) credinţa iluministă în verosimilitatea de a dobândi bunăstarea materială şi libertatea individuală/colectivă prin respectarea legităţilor raţiunii şi ştiinţei (calea raţional-scientistă), (b) credinţa în posibilitatea unei eliberări de păcatul originar, mântuirea, - a doua venire a lui Christos (calea religioasă-creştină) sau (c) credinţa în posibilitatea eliberării de exploatare prin intermediul luptei de clasă (teoria economic-politică a lui Marx). Caracterul *consensual* al acestor *discursuri* sau *definiţii* cu valoare "transcendentală" este obţinut printr-un process de *omogenizare* (reducere a tuturor opiniilor la numitorul comun al *adevărului metanarativ*), unul cu atât mai *violent*, cu cât numărul indivizilor *de convins* este mai mare. Şi este normal ca atunci când toate aceste *metadiscursuri* istorice totalizatoare au fost supuse *neîncrederii* postmoderne, totul să se *reechilibreze* printr-o aparentă "fărâmiţare" într-o multitudine de micro-discursuri particulare de o

https://biblioteca-digitala.ro

leninist conform căreia *"comunism înseamnă socialism plus electrificare"*, şocul electric determinând, în opinia marxiştilor bolşevici, şansele de supravieţuire a întregii concepţii. Ce putem deduce de aici ?:

(a) Un număr însemnat de interpretări este axat pe *identificarea genealogică* a fragmentelor, căutând unul sau mai multe sensuri în contextul *originar* al acestora şi neluând în seamă prioritatea, precum şi pertinenţa identificării acelui grad de *distorsiune* şi, poate, chiar *reinventare* semantică aplicată fragmentelor în contextul imediat al actualităţii.

Or, o idee lămuritoare ar putea fi că postmodernitatea într-adevăr *moşteneşte* modernitatea, însă ***o preia sub forma unui ansamblu de fragmente*****,** deja deconstruită, ***pe care o re-asamblează*** sau, mai bine-zis ***o re-inventează*** **atribuindu-i propria raţiune de a exista (una postmodernă) şi, evident, propria logică a organizării structurale interne (definind doar natura *relaţionării* fragmentelor moştenite).** Această mutaţie are loc, însă, mai degrabă ***în termenii proprii postmodernităţii atâta timp cât nu mai este posibil s-o resusciteze în termenii concepţiei originare***. Astfel, postmodernitate ar putea însemna *proiectul modernist al lui Habermas*[1], ***minus*** *conştiinţa colectivă (deja în faza de) post-mutaţie*, ***minus*** *posibilitatea de re-lipire a fragmentelori*, ***minus*** *disponibilitatea, dar şi capacitatea de a o face.* Fragmentul reprezintă unitatea primară, indivizibilă a conştiinţei postmoderne. Fragmentul devine, el însuşi, un întreg în sine, definiţia întregului în termeni modernişti nemaifiind nici practică şi nici practicabilă în noua ordine a lumii, în noile stări de conştiinţă colectivă, precum şi în noua stare a gândirii muzicale.

---

infită diversitate. În acest sens, postmodernitatea reprezintă epoca *bunului simţ* de abandon al *adevărurilor contrafăcute* şi de "*dezinstalare*" a tuturor *teoriilor totalizante* de înaintare pe calea eliberării colective, oricare ar fi natura acestora.

[1] Jürgen Habermas, *Modernity - An Incomplete Project*, în: Hal Foster (editor), *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*, Bay Press, 1983, pp. 3-15.

https://biblioteca-digitala.ro

Situaţia se prezintă drept una comică, dar şi absurdă în egală măsură, deoarece ne-o putem imagina desfăşurându-se la o creşă, pe Habermas, educatorul, stând în faţa unei grămezi de *cioburi ale unei "amfore" iluministe*, sparte în urma *năstruşniciei sabotoare* a unuia dintre copii (care este Lyotard). Educatorul, enervat şi oripilat deopotrivă, îi îndeamnă să repare greşeala, însă copiii *neascultători* preferă mai degrabă să se joace cu cioburile multicolore, suficiente ca număr pentru toată grupa, decât s-o refacă în calitatea ei de obiect singular şi, pe deasupra, proprietate a educatorului. Putem admite că educatorul le-a dat până şi "*lipiciul*" şi că ei chiar ar încerca să refacă artefactul antic ale cărui sensuri nu le înţeleg, însă performanţa maximă a unor *preşcolari* (în termenii modernităţii) se rezumă la a produce ansambluri mozaicate de fragmente disparate şi totalmente dezarticulate, un *colaj* (de la: *a lipi*) care ar oglindi mai degrabă apetenţa *ludică*, precum şi *improvizatorică* a unor *ignoranţi* pentru care *starea fragmentată*, dar şi *fragmentul* în sine, reprezintă realitatea primară, deci una normală, iar istoria *obiectelor întregi* este pentru ei doar *o foarte tristă* şi *anacronică* poveste despre *conştiinţa nefericită* şi *rătăcirea inexplicabil de înflăcărată a predecesorilor* (modernişti-avangardişti).

Ne putem întreba în mod logic, **dacă *valorile* modernităţii ar fi putut fi moştenite altfel decât într-o formă *distorsionată*, adică *fragmentată***. Iar răspunsul ar putea fi unul negativ, dacă prin comparaţie luăm în considerare modelul modernist al *rupturii* radicale de trecut, *tabularasismul* avangardist militant, şi îl raportăm la simpla *incredulitate* şi, în acelaşi timp, *indiferenţă* a postmodernităţii, două atitudini care de la bun început exclud *exclusivismul eliminatoriu* cu care modernismul şi-a tratat trecutul, indiferent cât de îndepărtat ar fi acesta.

Deseori în diverse scrieri conţinutul fragmentelor, precum şi o posibilă imagine a relaţionării lor sunt realizate prin extrapolarea modelului modernist şi căutarea unor potriviri cu contextul postmodern. Sau din contră, mai degrabă se caută o potrivire a contextului postmodern, mult prea ambiguu, la claritatea şi simplitatea imaginii, ambele fiind împrumutate din

https://biblioteca-digitala.ro

modernitate. Atâta timp cât intenţia este de *resuscitare*, deci de *re-încălzire*, eşecul este garantat, deoarece se încearcă a se vorbi în termeni de ***căldură*** despre fragmentele funciarmente *reci*, în termeni de *viu* (alive) despre fenomene *ne-vii* (un-dead) sau, altfel spus, *simulacre*. Iar numitorul comun este evident - confuzia. Un prim cuvânt cheie ar fi ***fragment***, precum şi un şir derivat de aici - *fragmentat, fragmentare, fragmentarism* etc.;

(b) Un al doilea cuvânt-cheie s-ar referi la strategiile de operare cu *fragmentele* moştenite şi aici este vorba despre procedura de *reciclare*. Invocăm aici semnificaţia exactă pe care termenul o are nu atât în titlul ediţiei engleze - "*Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*" (*Retromania: Dependenţa culturii pop de propriul său trecut*), cât în titlul ediţiei franceze a cărţii - "*Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*" (*Retromania. Cum îşi reciclează cultura pop trecutul pentru a-şi inventa viitorul*) de Simon Reynolds[1].

Reciclare reprezintă o cheie de lectură aproape universală a postmodernităţii, deoarece nu mai este nevoie să explicăm starea "răcită" a fragmentelor moderniste, este evident că ele sunt "resuscitate", însă prin reinventarea lor sub aparenţa de *simulacre*[2]. La fel de firesc se relevă înţelegerea procedurilor de *citare* sau ***pastişare***, dar şi de *colaj*, în diverse configuraţii de agregare, spectrul lucrărilor obţinute fiind unul extrem de larg.

(c) O a treia imagine utilizabilă în termeni de cheie de lectură s-ar referi la ideea că recurgând la ***pastişă*** şi *reciclând*, practic, totalitatea *istoriei stilistice* a muzicii, **artiştii postmoderni nu o fac sub presiunea unui sentiment de**

[1] Datele de ediţie pentru ediţia în limba engleză: *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber Ltd, 2009; şi pentru ediţia în limba franceză: *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Le mot et le reste, 2012.

[2] Ca o replică la conceptul de *simulacre* în proza savantă a lui Baudrillard, putem considera *realitatea virtuală* în proza *cyberpunk* a scriitorului american William Gibson în care realitatea obiectivă devine una din posibilele extensii ale *meta-realului virtual* cu un rol determinant în vieţile şi destinele personajelor.

https://biblioteca-digitala.ro

nostalgie[1], astfel încât ei nu *citesc* trecutul într-o cheie similară cu Brahms sau Reger, Ceaikovski, Stravinski, Orff, Prokofiev sau Hindemith. Chiar dacă putem constata existenţa unei determinante emoţionale, aceasta ar putea fi recunoscută mai degrabă drept o **imensă *lehamite*** faţă de oricare *aserţiune cu valoare totalizatoare, mobilizatoare* şi în egală măsură *coercitivă*.

Altfel spus, **o *lehamite* faţă de oricare tip de structură *metanarativă*** şi faţă de *narativismul* însuşi ca principiu de articulare a discursului. Alegerile sunt făcute în favoarea unei *totalităţi de fragmente istorice statice*, *"încremenite"* sau în egală măsură în favoarea *unei pluralităţi de micro-istorii stilistice*, ambele semnificaţii acceptate în disponibilitatea şi ofertanţa lor necondiţionată precum şi în favoarea unui *vagabondaj neimplicat* prin depozitele supraîncărcate ale istoriei muzicale, însă într-un mod *ludic* şi *ironic* deopotrivă.

(2) O a doua idee prin care intenţionăm îndepărtarea *ambiguităţii* şi *confuziei* ar fi încercarea unei delimitări ceva mai clare între tipologiile *modernistă* şi *postmodernă* a concepţiilor componistice, văzute atât *genealogic* - ca descendenţă, şi *"termic"* - prin gradele arderii conceptuale, cât şi prin claritatea *coagulantă* în formularea propriului stil. Drept exemplu invocăm aici şapte personalităţi de compozitori, care într-un număr de scrieri sunt valorizaţi ca şi artişti prin definiţie postmoderni. Este vorba despre John Cage, Iannis Xenakis, Alfred Schnittke, precum şi despre membrii şcolii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich şi La Monte Young.

---

[1] Această calitate non-nostalgică reprezintă şi ea, ca şi multe alte stări ale conştiinţei şi sensibilităţii postmoerne, un efect tardiv al unei cauze anterioare, mai precis, un "recul" faţă de o autentică tradiţie, o a treia, ***a nostalgiei*** în muzica europeană. Anume prin practicarea intensă a acestei atitudini au fost elaborate mijloacele şi tehnicile de absorbţie şi reiterare a trecutului muzical. Postmodernismul muzical moşteneşte această a treia tradiţie, pe lângă primele două - tonală şi atonală, însă fără coeficientul sentimentului. Astfel, prezentificarea prin stilizare şi citatul implicat expresiv şi structural, ambele, sunt reduse în postmodernism la simpla "tehnică" a colajului şi pastişei.

https://biblioteca-digitala.ro

Conform criteriului *genealogic*, al identităţii şi provenienţei, toţi sunt compozitori modernişti din mai multe motive:

(a) Fiecare dintre cei menţionaţi mai sus îşi formulează propria ideologie, estetică şi stil în termenii unei raportări *critice* prin *negarea exclusivă* a *referentului* determinant care era orientarea *pan-serialistă* (serialismul integral) definitorie în ipostaza ei de *hegemon* în interiorul celei de a treia avangarde. În afară de Alfred Schnittke (orientarea polistilistică) şi, poate, Iannis Xenakis (muzica stocastică), John Cage şi minimaliştii aparţin de orientarea *experimentalistă*, astfel încât cu toţii îşi formulează *propriile estetici* ca *imagine negativă* a criteriilor *complexităţii*, *ultradeterminismului* şi *incomprehensibilităţii* ca efecte implicite unei scrieturi de tip pan-serial.

Atitudinea lui John Cage se concentrează pe expulzarea radicală a *controlului* procesual, concepţia lui culminând în egală măsură în *aleatorismul necontrolat* (*intuitivism* sau *chance music*, principiu bazat şi pe "importul" de spiritualitate extra-europeană - spre exemplu, tradiţia şi practica divinatorie *I Ching* ca strategie componistică)[1], iar ca reacţie la "totalitarismul" pan-serial este reprezentativă celebra şi nu mai puţin scandaloasa lucrare "mută" - *4'33''* (1952).

Spre exemplu, Iannis Xenakis porneşte direct de la constatarea efectelor de *masă sonoră* produse de scriitura *serialistă* şi indeductibilitatea componentei structurale din ansamblul supraaglomerat al sonorităţii unei lucrări ale acestui stil. În 1954 el publică în revista "*Gravesanner Blätter*"[2] un text în care explicitează *genealogia* principiului stocastic ca fiind

[1] Formularea propriei concepţii estetice-componistice o găsim în: John Cage, "*Silence. Conférences et écrits*", Edition Héros-Limite, Genève, 2003.

[2] Revistă editată de Hermann Scherchen la Gravesano (Elveţia). Este vorba despre publicarea în limba franceză a unor fragmente din volumul publicat ulterior cu titlul *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition* (Pendragon Press, 1992) în numerele 1, 6, 9, 11/12, 18-22 şi 29 (1955-1965) ale revistei mai sus pomenite. Capitolele I-VI au apărut iniţial în volumul intitulat *Musiques Formelles* (Editions Richrd-Masse, Paris, 1963).

https://biblioteca-digitala.ro

fondat pe *calculul probabilistic* spre deosebire de *hiperdeterminismul* principiului serial. Opţiunea este pentru un efect similar, însă unul produs cu mijloacele altui algoritm structural pe care Xenakis îl defineşte drept *stocastic*.

"*Music as Gradual Process*" (1968) reprezintă reacţia textuală a lui Steve Reich, ca detaşare prin definiţie *minimalistă* de abuzurile pan-seriale, însă de această dată faţă de parametrul *complexităţii*, muzica minimalistă reprezentând o *regresie* până la nivelul unui *neo-primitivism* structural, revenirea la o concepţie cvasi-tonală şi, ca reacţie la *intuitivismul* lui Cage, menţinerea unui control drastic asupra procesualităţii, etichetabil drept *New Determinism* (Terry Riley, *In C* - 1964 sau Steve Reich - *Piano Phase* - 1967).

Este **suficientă oare *repudierea asumată a hegemonului* pan-serial pentru a-i considera pe aceşti compozitori drept aparţinând postmodernismului**? Sau, invers, **această "dezlegare" virulentă de pan-serialism determină posibilitatea formulării şi realizării unui set de principii identificabile drept postmoderne**? Sau, mult mai probabil, este vorba, poate, despre dialectica internă prin care modernismul înalt îşi articulează sensurile şi energia evolutivă, nefiind (încă) vorba despre generarea unor calităţi funciarmente diferite?

Intensitatea *contestaţiei* serialismului realizată în formulări explicite ("manifeste" conceptuale) sub forma unor estetici asumate până la ultimele consecinţe îi identifică drept reprezentanţi ai modernităţii. Este vorba despre tensiunile "intestine" între diverse tipologii de programe estetice-ideologice: stocastismul, minimalismul şi aleatorismul intuitivist, toate trei formulând o atitudine critică faţă serialismul integral.

Drept relevant se impune faptul că *hegemonia* programului ideologic şi estetic a serialismului integral este contracarată, surprinzător, printr-o strategie **similară** - prin formularea unor programe (sau manifeste) ideologice-estetice alternative care au ca scop afişarea dezacordului radical faţă de orientarea dominantă. La fel de *modernistă* este şi atitudinea afişării unei titulaturi stilistice - stocastism, minimalism, aleatorism/intuitivism, evident, în intenţia de a se prezenţa într-

https://biblioteca-digitala.ro

un mod *concurenţial* solid, însă tot prin **similitudine** şi nu pur şi simplu printr-o *indiferenţă deconstructivă*, doar aceasta putând să-i prezinte drept compozitori cu adevărat postmoderni.

"*Temperatura*" atitudinală fiind de o evidentă *incandescenţă* inovativă şi, simultan, contestatară, dacă ne gândim la componenta *experimentalistă* a muzicii, îi considerăm pe compozitorii enumeraţi mai sus ca aparţinând ultimei avangarde, chiar dacă toţi cei menţionaţi afişează elemente implicate ulterior în concepţii artistice definibile drept postmoderne.

Spre exemplu, John Cage proclamă prin òpus-urile sale *disoluţia* şi ulterior ***moartea autorului***, Iannis Xenakis îşi edifică întreaga concepţie pe **re-interpretarea critică a *abuzurilor* pan-seriale**, iar minimaliştii americani îşi formulează programul în termenii unei atitudini aproape **ironice-condescendente** faţă de exagerările unei ***concepţii seriale deja anacronice*** de pe vechiul continent. Oricât de *contestatare* ar fi aceste reacţii la adresa pan-serialismului, considerăm că această disociere nu este suficientă pentru a-i defini pe compozitorii mai sus enumeraţi drept postmoderni. Este vorba doar despre ecuaţia unei evoluţii interne a modernismului muzical înalt şi, în acelaşi timp, despre o prefigurare a unei foarte apropiate dispersii a celei de a treia avangardă şi împreună cu ea a întregului modernism muzical.

(b) Cazul lui Alfred Schnittke, precum şi a orientării *polistilistice*, ridică aceeaşi problemă a apartenenţei la postmodernitate, însă dintr-un cu totul alt *unghi de atac*. Din acelaşi unghi de atac din care se pune şi problema apartenenţei *minimalismului american* la postmodernitate, chiar dacă şi cu mici diferenţe graduale. În ambele situaţii termenul-cheie îl reprezintă fenomenul de *stil*, iar întrebarea este ***dacă un artefact muzical definibil cu claritate în termenii unei apartenenţe stilistice poate fi atribuit postmodernităţii***? Ca şi *canonul*, ca listă a referenţilor valorici, în istoria muzicii occidentale *stilul* se prezintă ca o structură metanarativă - totalizatoare, determinantă şi coercitivă, deci prin definiţie modernistă şi implicată în postmodernitate doar în calitate de *referent* şi în limitele procedurii de *pastişare.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ca şi Reich, Cage ori Xenakis, Schnittke nu ezită să-şi formuleze concepţia componistică în diverse scrieri şi interviuri, aici îşi spun cuvântul atât formaţia sa de muzicolog, cât şi cariera de profesor de istoria muzicii la Şcoala de Muzică "Gnesina" (Moscova). Înainte de a-l atribui pe Schnittke postmodernităţii, ar trebui să facem o comparaţie între semnificaţia pe care o are tehnica citatului in *Sinfonia* lui Berio şi, spre exemplu, în *Concertul pentru violă şi orchestră* de Schnittke, pentru a face diferenţa între **funcţia *pastişizantă* a citatului** în primul caz şi, într-un sens cu totul diferit, **funcţia implicită de *sudură* şi *sudare* structurală**[1] pe care citatul o exercită la Schnittke.

Însăşi juxtapunerea sau chiar sincronia materialului original cu inserţia străină nu reprezintă o simplă alăturare, ci din contră, un factor generator de tensiune sugestivă (intertextuală), discursivă (citatul stând drept semn pentru întregul câmpul stilistic originar cu sintaxa lui specifică) şi procesuală (determinând aglomerări sau rarefieri, accelerări sau încetiniri de ordin narativ).

Altfel spus, estetica polistilistică nu comportă *detaşarea* (estetică şi structurală) funcţională necesară pentru a se potrivi definiţiei postmoderne, ci dovedeşte în fiecare lucrare o *implicare* funcţională a citatului şi citării în calitate de *structură de rezistenţă* determinantă la nivelul întregului discurs. În cazul esteticii polistilistice este vorba mai degrabă despre construirea unei *polifonii narative* cu valorizarea *citatelor* nu în calitatea lor de *inserţii mimetice* sau ca elemente ale unui joc intertextual (ca la Berio) însoţite de doza implicită de *ironie* ca semn *devalorizant* sau *re-semnificant*. La Schnittke fenomenul

[1] În acest context merită amintită prima parte din *Simfonia nr. 15*, op. 141, în La major (1971, p.a.a. - 1972) de Dmitrii Şostakovici, în care totalmente surprinzător şi, evident, într-o notă umoristică, apare citatul din Uvertura la opera *Wilhelm (Guillaume) Tell* de Gioachino Rossini (partea I) sau , spre sfârşitul părţii a patra - un motiv din opera *Tristan şi Isolda* de Richard Wagner. Amândouă citatele, pe lângă altele utilizate în această simfonie, deţin atât o funcţie expresivă propriu-zisă, dar şi una alegorică, de trimitere mediate la biografia compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

compresiei stilistice ajunge în punctul culminant şi final deopotrivă în întreaga *istorie stilistică* a muzicii occidentale, punând în balanţă o legitimă interogaţie cu privire la utilitatea *stilului* şi soarta acestuia în muzica generaţiilor viitoare de muzicieni. Însă asumarea programatică a tehnicii *polistilistice*, dar şi formularea, cu implicita identificare, sub egida unui determinativ de structură *stilistică* ridică o legitimă întrebare privind apartenenţa muzicii lui Schnittke la postmodernitate, mai ales în situaţia în care ***cazul* curentului minimalist relevă într-un mod radical problema compatibilităţii între *gândirea stilistică* şi *mentalitatea postmodernă*** soluţionând-o într-un mod negativ.

Minimalismul american ridică aceeaşi problemă a determinantei stilistice ca un criteriu de identificare. Aparţinând ultimei avangarde moderniste, în opinia lui Kyle Gann minimalismul se prezintă drept ***un ultim nou stil identificabil în istoria muzicii***[1].

Textul lui Robert Fink[2] afişează o impresionantă "cascadă" de idei şi referinţe care într-un mod cumulat şi univoc determină o singură concluzie: **chiar dacă minimalismul ar putea fi imaginat drept propunere pentru un *stil privilegiat* (the mainstream of music) şi în calitate de o următoare etapă în evoluţia unei noi "*drame stilistice*", minimalismul este tot mai des văzut ca şi *finis Terrae musicologicae*, ca şi *un ultim nou stil identificabil în istoria muzicii***.

În opinia lui Michael Nyman[3] *minimalismul reprezintă un ultim capitol al tradiţiei experimentale post-Cage* (ceea ce confirmă apartenenţa minimalismului la ultima avangardă), iar

[1] Kyle Gann, *New Musical Currents Since Minimalism*, Bard College, Fall 1998, în: Robert Fink, *(Post-) minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*; capitol în: *Cambridge Histories Online*, Cambridge University Press, 2008, pag. 539.

[2] Robert Fink, *(Post-) minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*; capitol în: *Cambridge Histories Online*, Cambridge University Press, 2008.

[3] Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)*, Cambridge University Press, 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

Leonard Meyer[1] îi prezintă pe Cage şi adepţii lui drept (participanţi la) *începutul sfârşitului unei tradiţii* (vechi) *de patru sute de ani a muzicii umaniste, sfârşitul 'Renaşterii'*, *minimalismul reprezentând o ultimă suflare, un sfârşit al sfârşitului ace*steia.

După acest colaps, continuă Meyer, urmează sfârşitul istoriei muzicale: fără orientări principale (mainstreams), fără progresie stilistică, doar o perioadă indefinibilă a unei *staze fluctuante* pe a cărei durată vor apărea mai multe stiluri, artiştii vor avea libertatea de a se deplasa liber între ele, iar criteriul succesului va fi ***eleganţa*** şi nu *originalitatea*[2]. Astfel, predicţia lui Meyer s-a formalizat în ceea ce cunoaştem astăzi drept postmodernism muzical, care la rândul lui angajează două problematizări importante în legitimarea lui prin două idei derivate din situaţia *ultimului stil nou identificabil* care a fost minimalismul: (a) problema ***post-minimalismului*** văzut prin dialectica celor două accepţiuni ale lui - ca o continuare (evoluată şi transformată) a minimalismului, un minimalism postmodern(izat), sau ca definire generală a situaţiei *după* sfârşitul minimalismului[3] şi (b) problema **stării *post-stilistice***

[1] Leonard Myer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago, 1967.

[2] Robert Fink, pp. 539-540.

[3] Ca explicitare a acestei idei sunt relevante două citate din textul lui Robert Fink: (1) "*Proiectul modernist al acestui secol a fost definitivat, cu aproximare, în anii şaizeci în **fenomenul minimalismului ca apogeu al modernismului*** (s.n. – O.G.)*, ca o reuşită în deconstrucţia muzicii până la semnificanţii ei de bază: pulsaţia, acordul, sonoritatea. Muzica anilor şaptezeci a marcat începutul perioadei postmoderne."* ((1) "*The modernist project of this century was concluded, give or take a few years, during the sixties with the phenomenon of minimalism, the apogee of modernism, with succeeded in deconstructing music to its basic signifiers: a beat, a chord, a sound. The music of the seventies heralded the beginning of the post-modern period*"), Rhys Chattham, *Composers' Notebook 1990* (http://perso.wanadoo.fr/rhys.chattham/Essay_1970-90.html), în: Robert Fink, pag. 540, şi (2) "*Pentru Chatham, 'post-minimalism' reprezintă tot ceea ce s-a întâmplat după minimalism, ultimul modernism, treptat mistuindu-se în totalitate, ducând cu el chiar ideea*

https://biblioteca-digitala.ro

ca o caracteristică definitorie a gândirii muzicale în postmodernitate.

(3) Un al treilea coeficient al *ambiguităţii* şi *confuziei* îl reprezintă modul în care **postmodernitatea se relevă deja *printre* constituentele stilistice ale celei de a treia avangarde**. Drept exemplu relevant al acestei ***emergenţe*** poate servi, din nou, multcitata parte a treia din *Sinfonia* (1968) lui Luciano Berio. Putem constata ***emergenţa*** unui *proto-postmodernism* deja în creaţia lui Charles Ives, prin implicarea tehnicii *citatului*, aceasta utilizată în special în *Simfonia nr. 2* (1899-1902), precum şi în *Simfonia nr. 4* (1910-1916). Atrage atenţia *mixajul* realizat în cea dintâi între *citate* din muzica populară americană şi invocări ale muzicii clasice drept referenţi servind muzica lui Brahms şi Dvorak.

Această ***emergenţă*** a unei gândiri postmoderne o putem reprezenta prin analogia unui proces de ***infiltrare*** sau ***contaminare***, în orice caz manifestate în limitele unui ***proces invaziv parţial*** sau realizat la modul ***gradat*** şi niciodată cu pretenţia *cuceririi*, precum şi *înstăpânirii* definitive în teritoriile avangardismului orientat pe traiectoria descendentă a dispersiei. Putem prezuma astfel, că *ambiguitatea* rezultă din conflictul dintre cele două atitudini sau strategii de manifestare şi legitimare pe care le deţin *gândirea modernistă* - cu pretenţia unei *privilegieri* şi *hegemonii* necondiţionate, şi, de cealaltă parte, *gândirea postmodernistă* caracterizată prin refuzul asumării oricărei atitudini totalizante şi coercitive deopotrivă.

Într-o altă ordine de idei, este în egală măsură incitant şi sugestiv *jocul* pe care îl întreprinde John Rea atunci când încearcă o resemnificare a istoriei muzicii filtrând-o prin grila de lectură a binomului *modern-postmodern*: "*După epoca lui Wagner, toţi compozitorii modernişti, precum şi cei*

---

unui stil identificabil şi vandabil (şi al unui curent principal)", ((b) "*For Chatham, 'post-minimalism' is anything and everything that happened after minimalism, the last modernism, burnt itself reductively out, taking the very idea of an identifiable, marketable style (and the musical mainstream) with it.*"), în: Robert Fink, Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

postmodernişti mizează pe un «timp istoric », deoarece istoria şi conştiinţa istorică servesc ambele categorii de artişti. În fapt, miza este anume aceasta şi nu alta! În această perspectivă Brahms este postmodern, în timp ce Wagner este modern. Brahms pariază pe ***trecutul*** *istoriei şi compune, în consecinţă, simfonii, aceasta însemnând că scrie pentru un ansamblu orchestral fix postmodern, orchestra simfonică. Wagner, din contră, mizează pe* ***viitorul*** *istoriei şi evită, deci, formaţiile fixe postmoderne (nu are nevoie de simfonii, nu, Domnule!), preferându-le o orchestră flexibilă de operă cu o geometrie variabilă care corespunde necesităţilor sale interioare.* "[1]

Paradoxal, însă într-o ordine imaginară a lucrurilor, sistemul funcţionează, însă compozitorul nu se opreşte doar aici: "*Stravinsky după 1918, precum «Les Six» ("Grupul celor şase") şi alţi epigoni ai perioadei cuprinse între 1918 şi 1945 sunt postmoderni în raport cu Schönberg şi faţă de modernismul cercului său. Penderecki, după a sa* ***Simfonie nr. 2****, scrisă în 1972, este postmodern faţă de propriul modernism din operele pe care le-a impus între anii 1959-1969 precum* ***Threni pentru victimele din Hiroshima****,* ***Anaklasis****,* ***De natura sonoris****, etc. Atunci când scrie* ***Pasiunile după Luca*** *în 1964, el este un compozitor politic şi nu religios, dar probabil încă modernist* (s.n. - O.G.)"[2]

---

[1] "*Depuis l'époque de Wagner, tout les compositeurs modernistes que les compositerus postmodernistes misent sue le «temps historique», car l'histoire et la conscience historique servent les deux catégories d'artistes. En réalité, l'enjeu, c'est cela et rien d'autre! Dans cette perspective, Brahms est postmoderne alors que Wagner est moderne. Brahms parie sur le* ***passé*** *de l'histoire et compose par conséquent des symphonies, c'est-à-dire qu'il écrit pour un ensemble fixe postmoderne, l'orchestre symphonique. Wagner, par contre, mise sur le* ***futur*** *de l'histoire et évite donc les formations fixes postmodernes (pas de symphonies pour lui, non Monsieur!), leur préférant l'orchestre d'opéra flexible et à géometrie variable qui répond à ses nécessités intérieures.*", John Rea, *Postmodernité, "que me veux-tu"*, în: *Circuit: musiques contemporaines,* vol. 8, nr. 1, 1997, pp. 60-61.

[2] "*Stravinsky après 1918 de même que «Les Six» et tous les autres épigones de la périodes allant de 1918 à 1945 sont postmodernes par*

https://biblioteca-digitala.ro

Vizualizat astfel, postmodernismul reprezintă o cheie de lectură funcţională în *interpretarea* trecutului nu doar cu scopul *privilegierii* canonizante a unor contexte punctuale şi, poate, chiar extrase dintr-un context firesc, organic şi în orice caz mult mai complex, ci mai degrabă pentru a reuşi *interpretarea* trecutului în imaginea unei interacţiuni dinamice a unei pluralităţi de factori nu neapărat identificabili în limitele unor *aserţiuni liniare*.

4. Concluzii
Ipoteza unei periodizări a muzicii postmoderne

Postmodernismul muzical poate fi văzut ca o *eroare*, drept o *regretabilă abatere* de la „proiectul neterminat" al lui Jürgen Habermas sau ca o *anomalie* emanând din „cimitirul" ultimei avangarde. În acelaşi timp, ar putea fi reprezentat drept ceva mai puţin „vinovat" şi în acelaşi timp mult mai liber şi independent de moştenirea compromisă a modernismului, chiar dacă o continuă în termenii eliberării de ideea progresului şi emancipării însăşi.

Pornind de la această a doua imagine se impun două observaţii.

Prima, vizează legitimitatea termenului *fragmentarism* (*fragment*, *fragmentare*) şi a nepotrivirii semantice între acest cuvânt, care presupune procedura de ***sfărâmare***, *dezmembrare*, *fragmentare*, ***secţionare***, ***împrăştiere*** sau *risipire*, şi a ansamblului de atitudini postmoderne, din ale căror conţinuturi nu putem deduce existenţa unor intenţii care ar fi determinat această ***destrămare.*** Altfel spus, postmodernismul

---

rapport à Schönberg et au modernisme de son milieu. Penderecki, après sa ***Symphonie n° 2*** *écrite en 1972, est postmoderne par rapport à son propre modernisme dans les oeurvres qu'il a composées entre 1959 et 1969, comme les* ***Thrènes pour les victimes d'Hiroshima****,* ***Anaklasis****,* ***De natura sonoris****, etc. Lorsq'il écrit la* ***Passion selon saint Luc*** *en 1964, il est un compositeur politique, pas religieux, mais il est probablement encore moderniste.*", John Rea, pag. 61.

https://biblioteca-digitala.ro

nu a reprezentat un program de *sabotare* a proiectului modernist şi de *deconstruire* sau de *dezinstalare* programată, ci s-a relevat treptat şi susţinut ca o *neîncredere* în *plauzibilitatea* soluţiilor pe care acesta le oferea.

Astfel, termenul *fragmentarism* nu pare să aparţină unei definiţii proprii postmodernismului, ci mai degrabă se impune drept o imagine *în negativ* a stării *totalizate* pe care lucrurile o deţineau în modernitate. Mai mult, acest termen se prezintă ca făcând parte mai degrabă dintr-un dicţionar avangardist şi semnifică *imperfecţiunea*, precum şi *insuficienţa* câmpului de fenomene postmoderne văzut din optica modernistă a *controlului* şi *hiperdeterminării*. Dezacordul de a împărtăşi o *idee unificatoare*, *totalizatoare* şi, în egală măsură, cu pretenţia *universalităţii* unui stil internaţional, aşa cum se prezenta pan-serialismul, a fost exprimat cu toată claritatea de către Luciano Berio în 1983 într-un interviu acordat revistei „*Libération*", în care el a afirmat: „*Acela care îşi spune avangardist este un cretin* [...] *avangarda este nulă*"[1].

În comparaţie cu termenul *fragmentarism*, în calitatea lui de *depreciativ avangardist*, mult mai pertinentă se prezintă a fi imaginea *multi-* sau *pluri-faţetată*[2] a postmodernismului muzical. Ochiul *multi-faţetat* de libelulă, spre deosebire de *privirea pietrificatoare*, în egală măsură *ciclopică* şi *medusiană*, prezintă o realitate surprinzător de diversificată într-o infinitate de *detalii*, fiecare fiind *important* în felul său particular. Această idee a *particularităţii importante multiple*, una înspăimântătoare şi nulă deopotrivă pentru mentalitatea de tip avangardist, reprezintă, surprinzător, o redefinire a aceleeaşi idei moderniste de *totalitate*, însă aplicând o inversare radicală a sensului – concepţia unei *totalităţi exclusiviste* este reformulată în termenii

[1] Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 11. Această replică vine în calitate de răspuns la celebra afirmaţie făcută de Pierre Boulez în 1952 în articolul "Schoenberg este mort": "*Compozitorul este inutil în afara cercetărilor seriale*", în: idem., pag. 21.

[2] Ramaut-Chevassus, *op. cit*., pag. 127. Este vorba despre titlul Părţii a treia din textul citat – "*DE MULTIPLES FACETTES*", idee pe care o implicăm în ecuaţia textului nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

unei *totalităţi recuperative*. Abandonul *metanaraţiunilor* ca şi grile restrictive de lectură eliminatorie a fenomenelor artistice determină un aflux inimaginabil de extins şi consistent de conţinuturi şi idei *marginalizate* şi chiar *ignorate*, transformând câmpul activităţilor artistice dintr-un *tribunal inchizitorial* şi *confruntare* obligatorie a *contrariilor dialectice* într-un *banchet rabelaisian* cu *intrare libera*.

În acelaşi sens, a adoptării unui punct „optic" modernist, putem interpreta şi problema „*impurităţii*" de care dă dovadă câmpul activităţilor muzicale postmoderne în opinia lui Guy Scarpetta în cartea intitulată **L'IMPURETÉ *(EDITURA*** Grasset, 1985).

A doua observaţie se referă la statutul şi, respectiv, imaginea canonului muzical în postmodernitate, deşi deja aici ar trebui să admitem o dedublare a interogaţiei, deoarece (a) ne putem focaliza pe mutaţiile pe care le suportă în postmodernism ideea tradiţională a canonului muzical aşa cum a fost aceasta formulată, spre exemplu, în perioada romantismului sau (b) ne putem întreba dacă în virtutea *neîncrederii* cu care postmodernismul tratează oricare structură *metanarativă*, canonul muzical ar mai putea reprezenta un concept aplicabil în gândirea şi practicile muzicale postmoderne, dat fiind statutul său evident metanarativ. Aceeaşi soartă, în virtutea suspiciunii şi ironiei postmoderne, ar trebui s-o împărtăşească şi *substructurile* canonice precum stilul (ieşirea din tiparele stilistice), genul (implozia şi hibridizarea tipologiilor de gen), formele (metisajul tipologiilor de formă), sistemele de organizare sonoră (invalidarea modelelor tradiţionale de sisteme de organizare tonală şi sintactică) şi suspendarea accepţiunii tradiţionale a sunetului muzical (prin diversificarea tehnicilor de sinteză sonoră).

În realitate, însă, lucrurile nu se prezintă într-un mod atât de grav, deoarece în postmodernitate nu mai este aplicat *tabularasismul eliminatoriu* caracteristic mai degrabă atitudinii de tip modernist-avangardist. Cuvintele-cheie ale atitudinii postmoderne sunt (1) *hiper-toleranţa* (blamată drept *impuritate*) în virtutea unei atitudini (2) *recuperative* (ridiculizată drept incapacitate de diferenţiere) care nu presupun *tăierea*

https://biblioteca-digitala.ro

legăturilor cu trecutul, ci chiar formularea unor noi tehnici de asimilare a acestuia în imaginea unei (3) *continuităţi generative*. Astfel, putem constata co-abitarea, cel puţin într-o primă perioadă de emergenţă a postmodernismului muzical, a reprezentanţilor mai multor *filoane tradiţionale* – neo-tonal (Dmitri Şostakovici, Benjamin Britten), neo-modal (Olivier Messiaen), atonal (Pierre Boulez), experimentalist (John Cage, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann), cu compozitori situaţi într-o *tranziţie* sau *orientare* spre postmodernism (George Rochberg, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass şi ulterior, plecând de la premisele minimalismului sau chiar a serialismului – John Adams, Michael Torke, Loius Andriessen, Wolgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose, John Zorn etc.). Fiecare *filon* al tradiţiei conservă într-un mod implicit propriul *canon* şi atunci apare o legitimă întrebare: despre *fragmentarea* şi *inoperanţa* cărui canon poate fi vorba în postmodernitate, atâta timp cât canonul reprezintă, în esenţă, *modelul procedurii evaluative* fără de care nu poate fi imaginată existenţa şi articularea normală a practicii muzicale însăşi?

În acest caz, ar trebui să admitem că *filonul tradiţiei tonale*, precum şi cel al *tradiţiei atonale* supravieţuiesc în formulările lor originale şi îşi continuă existenţa într-un mod neperturbat de nici o *fragmentare*, contestaţiei fiind supusă doar exclusivitatea, supremaţia şi universalitatea lor în calitate de *metanaraţiuni* muzicale şi nu specificul organizârii tehnicilor sau limbajului muzical. Tot astfel, spre exemplu, nu poate fi vorba despre un abandon a tipologiilor stilistice, ci doar de o reformulare *recuperativă* în substanţa ei – revenirea de la stilurile gândirii *organice* (tradiţia tonală şi atonală) înspre stilurile gândirii *retorice*, însă la un cu totul alt nivel substanţial decât cel existent în perioada Barocului muzical.

Ceea ce dintr-o optică modernist-criticistă se prezenta drept *descompunere* prin *fragmentare* a conceptului de canon *universal* în *ansambluri micro-canonice*, ca dovadă a *incapacităţii* unui *referent monolitic*, într-o imagine postmodernă apare drept dovadă a puterii *generative* pe care în continuare o

https://biblioteca-digitala.ro

deţine ideea şi conceptul canonului muzical. Iar consecinţele sunt vizibile prin proliferarea unei multitudini de *tipologii canonice* în jurul acelor deja consacrate prin tradiţia unor practici istorice.

Pentru a finaliza şirul considerentelor expuse mai sus, ne propunem schiţarea unei liste repertoriale a postmodernismului muzical, aceasta subdivizată în aproximativ trei etape într-o imagine evident ipotetică şi aproximativă. Însă formularea unei *periodizări* vizează la modul direct invocarea *fenomenului canonic*, deoarece conţinutul unui termen periodizant precum *postmodernismul* (muzical) reclamă explicitarea unei *liste repertoriale*.

Etapa 1 (1968-1979). Războiul din Vietnam şi proliferarea mişcărilor pacifiste (sfârşitul anilor '60), revoluţia "de catifea" în Cehoslovacia (1968), revoluţia rock (implicând o multitudine de orientări şi curente constitutive, precum *revoluţia hippy* sau *revoluţia sexuală*) şi multiplicarea curentelor şi orientărilor muzicii populare de masă (sfârşitul anilor '60 - începutul anilor '70), debarcarea americană pe Lună (1969).

Deceniul *emergent*, ale cărui limite le reprezintă anul în care este scrisă *Sinfonia* (1968-1969) şi *Opera* (1970), ambele de Luciano Berio - 1968 (-1969), Alfred Schnittke începe scrierea *Simfoniei nr. 1* (1969-1972), iar Jean-François Lyotard finalizează *Raportul* său în 1979. Perioadă incipientă, de *emergenţă* a postmodernismului muzical şi de identificare "sinonimală" a acestuia cu *disoluţia* treptată a trăsăturilor ultimei avangarde (anii '50-'60).

Repartizarea *câmpului stilistic*, grosso modo, între (a) muzica stocastică (I. Xenakis), (b) orientarea polistilistică (A. Schnittke) şi (c) minimalismul american (Ph. Glass & Co.), anii '70 reprezentând *consacrarea* şi *clasicizarea* minimalismului ca "trend" internaţional.

Emergenţa postmodernismului prin creaţia unor artişti ca Laurie Andreson (performance), George Rochberg (care îşi începe cariera componisitcă prin orientarea înspre serialism, pentru a o "rectifica" prin orientarea înspre tehnica de *citat* şi *colaj* şi ulterior înspre neo-romantism: reminiscenţe din creaţia

https://biblioteca-digitala.ro

târzie a lui Beethoven, precum şi din muzica lui Mahler), Kalrheinz Stockhausen se prezintă prin lucrări de tentă postmodernă precum *Hymnen* (1966-1967), *Mantra**[1] (1970), *Inori** (1974) sau *Tierkreis** (1976), Arvo Pärt compune *Simfonia a III-a** (1971), cantata *Laul armastatule** (*Cânt pentru îndrăgostiţi*) şi *Tabula rasa** (1977), implicarea tehnicii de *colaj* în *Rozart Mix* (1965) de John Cage sau *Ludvig van* (1968) de Mauricio Kagel, Bernd Aloïs Zimmermann prezintă *Requiem für einen jungen Dichter* (1969, *Recviem pentru un tânăr poet*), Betsy Jolas – *Lassus Ricercare* (1970), Pierre Henry definitivează *Simfonia a X-a* (*Hommage à Beethoven*, 1979)*. Începutul creaţiei lui John Adams prin respingerea serialismului şi a conceptualismului post-Cage-ean[2] şi aderarea la principiile orientării *minimaliste*. Activitatea danezului Louis Andriessen: experimentarea tehnicii de *collage* în *Anachronie I* şi *II* (1966-69), *fuziunea* mai multor referinţe stilistice - Stravinski, jazz, tradiţia boogie-woogie - în *On Jimmy Yancey* (1973) şi *Workers Union* (1975) şi orientarea înspre post-minimalismul euro-american în *Hoketus* (1975-77).

Intrarea în scenă a genului de *operă postmodernă* prin lucrarea lui Henri Pousseur – *Votre Faust* (1969) cu o "culminaţie" în *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass.

Etapa 2 (1980-1991+). Sfârşitul războiului rece (a doua jumătate a anilor '80), încheierea războiului în Afganistan (1989), căderea zidului Berlinului (1989) şi prăbuşirea Uniunii Sovietice (1991). Compromiterea definitivă a metanaraţiunilor colective.

Deceniul *clasicizant*. Constatarea sfârşitului perioadei moderniste şi împreună cu ea, trecerea în istorie a ultimei avangarde occidentale (europene şi americane). Perioada *cristalizării* şi *consacrării* muzicii postmoderne.

Relevarea post-minimalismului ca *metisaj* între moştenirea minimalistă propriu-zisă şi *resuscitarea* elementelor

[1] Titlurile de lucrări marcate cu o steluţă - * - reprezintă titluri selectate din: Ramaut-Chevassus, *op.cit.*
[2] Robert Fink, pag. 544.

https://biblioteca-digitala.ro

tonale în creaţia lui John Adams - *fuziunea* între *procesualitatea post-minimalistă*, *tipologia de simfonie postromantică* şi *pastişa operistică postmodernă*. Adams defineşte această orientare prin titulatura "*On the Dominant Divide*"[1].

Emanciparea în interiorul câmpului postmodern a tendinţelor de "*resuscitare*" a stării (neo)-avangardiste prin orientările *New Simplicity* (*Die neue Einfachheit*, Hans-Jürgen Bose, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn ş.a.), ca replică apărând orientarea *New Complexity* (Michael Finissy, Brian Ferneyhough ş.a.), în calitatea lor de emulaţie postmodernă a relaţiei antinomice între principiile *complexităţii* (principiul *stocastic* la Xenakis sau muzica lui Morton Feldman) şi *simplicităţii* (Cage, Kagel sau Stockhausen) în cadrul ultimei avangarde.

Generalizarea procedeului de *pastişă* şi a tehnicii de *collage* ca proceduri legitime de operare cu un material muzical tradiţional (*Grand Pianola Music* (1982) de John Adams). Activitatea lui Gavin Bryars, fondatorul formaţiei *Gavin Bryars Ensemble*: *Glorious Hills* (1988, lucrare comandată de către membrii *Hilliard Ensemble*), *Incipit Vita Nova* (1989), *Four Elements* (1990, comandată de către Rambert Dance Company) şi *Sub Rosa* (1986, interpretată de către *Gavin Bryars Ensemble*).

De abia la nivelul acestei etape devine vizibilă cantitatea spectaculoasă a numărului de compozitori importanţi, dar şi expansiunea impresionantă a cantităţii de lucrări scrise. Atrag atenţia nume precum Michael Nyman şi Wolfgang Rihm, ca şi compozitori deosebit de prolifici. Este de remarcat atenţia pe care Michael Nyman o acordă, spre exemplu, genului muzicii de film şi colaborările acestuia cu regizorul Peter Greenaway – *The Draughtsman's Contract* (1982, coloana sonoră editată sub formă de album la casa de discuri *Charisma*), *A Zed & Two Noughts* (1985, *Editions EG*), *Drowning by Numbers* (1988, *Venture*), *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989, *Venture*) şi *Prospero's Books* (1991, *Decca*). Această experienţă este comparabilă cu aceea a lui Alfred Schnittke în

[1] Robert Fink, pag. 544.

https://biblioteca-digitala.ro

muzica pe care a scris-o pentru peste treizeci de titluri cinematografice.

Evoluţia genului de *operă postmodernă* în creaţia lui Philip Glass – *Akhnaten* (1984), Michael Nyman - *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), John Adams - *Nixon in China* (1987), *OEdipus* (1987) de inspiraţie hölderliană de Wolfgang Rihm, precum şi o surprinzătoare infiltrare postmodernă în muzica lui Karlheinz Stockhausen - ciclul săptămânal de opere cu titlul *Licht* (1978-2002), spre exemplu, ziua de joi având opera *Donnerstag aus Licht* (1978-1980) sau *Europeras* (1987) de John Cage.

Etapa 3 (1991-2000+). Începutul războaielor de secesiune naţională (Transnistria, fosta Republică Iugoslavă), precum şi a războaielor "petroliere" (cele două războaie ale Alianţei Nord-Atlantice cu Iracul şi războaiele Rusiei cu Cecenia), proliferarea terorismului internaţional. *Emergenţa* noii ordini mondiale.

Deceniul "*Anything goes*". *Formularea ideii de ieşire din istoria stilistică a muzicii occidentale* (Leonard Meyer, John Adams, Michael Nyman, Kyle Gann, Rhys Chatham, Robert Fink), aceasta fiind văzută ca succesiune de concepţii stilistice organizate în imaginea unei progresii liniare.

Iminenţa unor posibilităţi alternative de definire a fenomenului muzical precum *parametrismul* sau/şi *stilematismul* (termenii ne aparţin - O.G.) ca oglindire a stării *fragmentate* a câmpului activităţilor muzicale savante. Criteriul *accesibilităţii* ca "arbitru" în lupta pentru succesul comercial. Progresul tehnologic tot mai avansat în materie de *hardware* şi *software* (echipament electronic de mixaj şi generare timbrală, compoziţia "computerizată", expansiunea genurilor muzicii electronice - albume de muzică electronică experimentală - Aphex Twin, Chemical Brothers, Amon Tobin, emulaţii minimaliste precum genul muzicii *drum'n'base* sau *dubstep*) permite operarea cu *grefe* stilistice şi crearea imaginii de *"palimpsest*" muzical prin paleta tot mai diversificată în materie de sinteză.

https://biblioteca-digitala.ro

Generalizarea *metisajului* între muzica electronică, principiul minimalist-repetitiv şi genurile muzicii comerciale de masă (hip-hop, techno, rap etc.), incluzând multiple posibilităţi alternative în generarea de genuri şi ansambluri de gen.

Evoluţia susţinută a genului de *operă postmodernă* prin *The Ghosts of Versailles* (1991) de John Corigliano, *The Death of Klinghoffer* (1991) de John Adams, genul de *operă multimedia* - *The Fatal Fall* (1992) de Terry Riley, *King of Hearts* de Michael Torke (difuzată în Marea Britanie în februarie 1995) etc.

Evenimentele primului deceniu al secolului XXI reprezintă în opinia noastră o tematizare de maxim interes analitic, deoarece însăşi natura spaţiului cultural - elementele acestuia, dar în special relaţiile de interdeterminare directă sau cu diverse grade de mediere, presupun, propun şi, în acelaşi timp, permit şi îndeamnă înspre incursiuni tot mai îndrăzneţe şi incitante deopotrivă în teritorii muzicale comparabile, poate, cu Indiile lui Columb sau Teatrul Magic al lui Harry Haller (*Lupul de stepă*, Hermann Hesse). Iar acest ultim deceniu se confruntă cu o dublă provocare identitară - clasicizarea tot mai pronunţată a postmodernităţii ca atitudine creativă şi emergenţa altor imagini, teorii şi propuneri pentru alte identităţi estetice, noi şi diferite, pentru deceniul deja consumat, dar şi vizând, retroversiv, deceniile anterioare ale postmodernismului muzical.

Ideea lui Klaus-Steffen Mahnkopf, deja citat în text cu cele două liste ale principiilor şi tipologiilor muzicale postmoderne, despre *modernitatea secundă* vine să completeze, să salveze sensurile tipologice, încadrabile într-o succesiune temporală coerentă, şi să confere o identitate legitimă stărilor de lucruri moştenite din consistenţa câmpului "fragmentat" şi "împrăştiat" al postmodernităţii "cleptomane" şi "obosite"[1]. "*Dacă în modernitatea clasică era negat mediul*

[1] Amândouă expresiile apaţin muzicoloagei franceze Brigitte François-Sappey şi se prezintă într-o formă mai lungă: 1. prima expresie - "*kleptomanie d'objets trouvés*" este folosită cu referire la răspândirea în postmodernitatea muzicală a preocupării pentru *citat* sau *colaj* în virtutea atitudinii de *recuperare* şi *reciclare* a trecutului istoric muzical;

https://biblioteca-digitala.ro

("atonalitatea", în defavoarea "tonalităţii" - n.n.*), iar avangarda a negat principiul operei*[1]*, în postmodernitate este negat principiul adevărului. Postmodernitatea operează cu negaţia, iar principiul non-adevărului poate fi detaliat prin termeni ca: ironia, minciuna, şmecheria, falsitatea, ipocrizia, băşcălia - în toate aceste cazuri excluderea adevărului rămânând un criteriu decisiv în situarea înafara avangardei*"[2] (pp. 4-5). *Modernitatea secundă* neagă negaţia adevărului în postmodernitate, astfel relevându-se tendinţa de de-postmodernizare în primul deceniu al secolului XXI. Astfel, termenul "*modernitatea secundă*" se referă, în orice caz provizoriu, la ceea ce urmează postmodernităţii atât într-un sens temporal, cât şi în sensul formulării unor concluzii în plan estetic. "*În muzică, modernitatea secundă reprezintă o abordare care rupe cu convingerile estetice fundamentale ale postmodernităţii*. *În primul rând, cu credinţa că un material modern, nou, inovativ nu mai este posibil şi toate tipologiile de material* (muzical - n.n.)*, cu referire la contextul lor istoric, stilistic sau funcţional*, *este în egală măsură utilizabil*, *şi din această cauză un stil auto-consistent definit prin referinţa la prezent nu este posibilă şi, în*

---

2. a doua expresie - "*Les héros sont fatigués*", cu referire la *eroii* ultimei avangarde şi la eforturile lor (tot mai anacronice ca substanţă) de a se menţine în prim-planul atenţiei publicului, în: Brigitte Francçois-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Presse Universitaires de France, 1992 (seria "*Que sais-je?*"), pp. 117 şi 121.

[1] Iată de ce, în opinia lui Mahnkopf, compozitorii ultimei avangarde excelează nu atât în formularea mai multor concepţii ale *lucrării* muzicale, cât mai degrabă, devin specialişti în diverse *tipologii ale materialului* muzical: Cage pentru principiul *şansei*, Boulez pentru principiul *structurii*, Stockhausen pentru principil *formulei*, Grisey pentru principiul *spectrului*, Xenakis pentru principiul *procesului stocastic*, Scelsi pentru *muzica unei singure note*, Nono pentru principiul *sonorităţii* şi *tăcerii/liniştii*, Lachenmann pentru principiul *bruiajului*, Ferneyhough pentru principiul *gândirii parametrice*, totul dispersându-se în urma acestei spargeri a barierelor: de la Fluxus, aleatorism, teatru muzical înspre instalaţii sau ontologii private *à la Stockhausen*; în: Mahnkopf, Idem., pag. 10.

[2] Mahnkopf, Idem., pp. 4-5.

https://biblioteca-digitala.ro

egală măsură, nedorită."[1]. În continuarea textului, Klaus-Steffen Mahnkopf prezintă lista compozitorilor care, în opinia lui, aderă la această ultimă tendinţă şi care îi include pe Mark André, Richard Barrett, Pierluigi Billone, Chaya Czernowin, Sebastian Claren, Frank Cox, Liza Lim, Claus-Steffen Mahnkopf, Chris Mercer, Brice Pauset, Enno Poppe, Wolfram Schurig, Steven Kazuo Takasugi, Franck Yeznikian ş.a.

Drept argument în favoarea *modernităţii secunde* ca şi concept (cronologic sau estetic), muzicologul german citează trinomia conceptuală *Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne*, care apare în titlul monografiei lui Heinrich Klotz, apărută în 1994 - "*Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne-Postmodern-Zweite Moderne*" (Munich, 1994).

În consistenţa ei intimă *modernitatea secundă* se prezintă ca o soluţie la problemele nerezolvate ale postmodernităţii, în special problemele esteticii postmoderne (neangajarea conceptuală prin reducerea atitudinii artistice la procedurile de recuperare şi reciclare prin intermediul unui filtru ironic). Iar soluţiile la această "incapacitate" postmodernă este căutată prin revenirea la o stare caracteristică într-o perioadă anterioară, pre-postmodernă, ale cărei concepte pot servi la deschiderea unor "uşi" spre viitor. Spre exemplu, orientarea "*New Complexity*" s-ar putea prezenta ca făcând parte din *Modernitatea secundă* prin însăşi faptul de a încerca şi a reuşi o recuperare a (1) *atitudinii serioase, implicate şi asumate estetic faţă de procedura componistică în sine* (principiu negat în postmodernitate), prin (2) *atitudinea serioasă* faţă de ideea *lucrării muzicale* (principiu negat în ultima avangardă), dar şi prin (3) *autenticitatea materialului muzical* implicat în ecuaţia lucrării muzicale (negată, la rândul ei, în postmodernitate). Această revenire la o stare pre-postmodernă nu trebuie, însă, receptată *ad literam*, ci ca idee referitoare mai degrabă la *organicitatea* procesului generativ în planul activităţii muzicale în toate cele trei aspecte ale lui - proces, material, operă. "*Modernitatea secundă se străduieşte să creeze lucrări multi-perspectivale, i.e. non-reducţioniste şi cultivând idealul stilurilor*

[1] Mahnkopf, Idem., pag. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

integrale"[1]. În ce măsură această declaraţie de intenţii va reuşi să evite spectrul *manierismului* şi se va impune ca o *autentică diferenţă* conceptuală faţă de postmodernismul muzical considerat depăşit, se va releva doar la o următoare schimbare de paradigmă[2].

BIBLIOGRAFIE

Monografii:

CHARLES, Daniel, La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique, Paris, P. U. F., 2001
DANTO, Arthur C., "Après la fin de l'art", Éd. du Seuil, 1996
FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, Histoire de la musique en Europe, Presse Universitaire de France, 1992

---

[1] Mahnkopf, Idem., pag. 12.

[2] "*În istoriografia mai recentă muzicologii (de exemplu, Reese, Bukofzer, Blume) au divizat muzica începând de la anul 1000 şi* (astfel – n.n.) *stiluri de epocă precum Ars Antiqua, Ars Nova, Renaşterea, Barocul, Clasicismul şi Romantismul au devenit concepte familiare. Blume a argumentat convingător în ceea ce priveşte coerenţa interioară a Clasicismului şi Romantismului drept o singură perioadă stilistică*, *iar aceste epoci ajung să depindă, deci, de schimbări stilistice semnificative sau radicale* (care au loc – O.G.) *la intervale de aproximativ 150 de ani* […]", (în: New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2006). Periodizarea propusă reflectă, cu o minimă aproximare, succesiunea etapelor stilistice începând cel puţin din Renaştere. Astfel, pornind de la anul 1450, data aproximativă a începutului Renaşterii (ca schimbare în planul mai multor paradigme – de la teo- la antropo-centrism, de la geo- la helio-centrism, articularea valorilor umanismului şi raţionalismului, relevarea tot mai puternică a laicităţii etc.), la 1600 ar trebui să plasăm începutul Barocului (ce-i drept, cu un decalaj de câteva decenii), la 1750 – începutul clasicismului (incluzând perioada Preclasică şi activitatea timpurie a lui Haydn, naşterea lui Mozart la 1561 şi a lui Beethoven la 1770, după Clasicismul vienez urmând Romantismul), iar la 1900 – începutul Modernismului (incluzând Postmodernismul şi, iată, Modernitatea secundă a lui Mahnkopf). Continuând şirul, o următoare schimbare a paradigmei ar trebui să intervină în jurul anului 2050.

https://biblioteca-digitala.ro

LYOTARD, Jean-François, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and history of literature) (vol. 10), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
MEYER, Leonard, Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture, The University of Chicago, 1967
NYMAN, Michael, Experimental Music. Cage and Beyond, Cambridge University Press, (datele pentru ediţia a doua - Mychael Nyman şi Cambridge University Press, 1999)
RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, Musique et postmodernité, (seria Que sais-je?), Presses, Universitaires de France, 1998
REYNOLDS, Simon, "Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur", Le mot et le reste, 2012.

Teze:

DIXON, Gavin Thomas, “Polystylism as dialogue: A Bakhtian Interpretation of Schnittke’s Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso no. 4/Symphony no.5”, Goldsmiths College, 2007

Articole în reviste:

BAYARD, Caroline, Postmodernités européennes. Ethos et polis de fin de siècle, în: Études littéraires, vol. 27, nr. 1, 1994, p. 89-112.
DARBON, Nicholas, L'opéra postmoderne la quête de l'Unitas multiplex, în: Labyrinthe, nr. 10, 2001.

DHOMONT, Francis, "Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?", în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 1, nr. 1, 1990, pp. 27-48.
KRAMER, Jonathan D., "Postmodern Concepts of Musical Time", în: Indiana Theory Review, vol. 17/2, 1997.
LYOTARD, Jean-François, Musique et postmodernité, în: Surfaces, vol. VI, 27.11.1996.
NATTIEZ, Jean-Jacques, De quelle tonalité parlez-vous?, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 9, nr. 1, 1998, pp. 47-52.
OLIVIER, Dominique, Musique actuelle et ambiguïté, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 6, nr. 2, 1995, pp. 35-38.
RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, «L'évolution historique» et ses marges: éléments pour une lecture critique de Cinquante ans de modernité musicale de Deliège, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 16, nr. 1, 2005.
REA, John, Postmodernité "que me veux-tu", în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 8, nr. 1, 1997.
RHÉAUME, Martine, Considérations philosophiques sur la pertinence de la notion d'unité dans la musique postmoderne, în: Horizons philosophiques, vol. 16, nr. 1, 2005, pp. 38-52.

https://biblioteca-digitala.ro

SALLIS, Friedemann, Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 11, nr. 1, 2000, pp. 68-84.
SANDU-DEDIU, Valentina, Points de vue sur le postmodernisme musical, Euresis, nr. 1-4/2009, ICR, Bucureşti.
SMOJE, Dujka, Les crises du modernisme dans l'histoire musicale, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 7, nr. 1, 1996, pp. 83-92.

Materiale de pe Internet:

DANTO, Arthur C., The End of Art: A Philosophical Defense (în: History and Theory, Vol. 37, Nr. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), p. 127-143, la adresa: http://links.jstor.org
FINK, Robert, (Post-)minimalism 1970-2000: the search for a new mainstream, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)
MAHNKOPF, Claus-Steffen, Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity - Provisional Considerations, pag. 5-6, la adresa: http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.
TOOP, Richard, Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-1975, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)
WHITTAL, Arnold, Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945-1975, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)

Dicţionare:

The New Grove Dictiionary of Music and Musicians, 2nd edition, London: Macmillan, 2000

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale relaţiei *timp – operă* în actul sonor

George Balint

În mod curent, când ascultăm o operă muzicală, deja prin adjectivul de *muzical* îi şi prezumăm o valoare estetică. În fond, la scară umană, a fi muzical înseamnă a fi cantabil, adică a putea fi abordat intonaţional, printr-o redare vocală. Nu totdeauna însă muzicalitatea este reductibilă cantabilităţii şi nu mereu autorul unei opere muzicale doreşte să ne-o prezinte astfel. Uneori, muzicalitatea poate fi o condiţie impusă, un tribut pe care autorul trebuie să-l plătească pentru ca comanditarul sau comunitatea de referinţă (ca ipotetic beneficiar) să-i permită o exprimare personală, chiar dacă nu pare interesată de aceasta. Pe sub acea înfăţişare tributar-muzicală autorul poate că doreşte să ofere şi altceva: un mesaj, pe care să ni-l relevăm singuri; un altfel de chip al frumosului operei, precum, bunăoară, un raţionament de construcţie sonoră; inducerea unei stări care să ne oblige la reflecţie interogativă, chiar şi sub resortul nedumeririi de *la ce bun?* şi multe altele.

Mai este ceva. Şcoala de tip european îi formează pe muzicieni în referinţa unui model clasic de performare, atât în plan compoziţional cât şi de execuţie. Ca atare, legitimarea se face pe baza unei tehnici dobândite pe durata multor ani de studiu şi practică. Ce-i drept, merită, căci s-au realizat o mulţime de capodopere şi s-au întemeiat numeroase instituţii (filarmonici, teatre de operă, diferite genuri şi tipuri de formaţii muzicale) în stare să ni le livreze pe baza proiectelor (partiturilor) lăsate de autor, chiar şi după veacuri de la momentul conceperii lor. Dar, deşi această competenţă tehnică este utilă, mai ales din perspectiva posibilităţii de integrare, atât în breaslă cât şi în raport cu civilizaţia culturală proprie societăţii de care depinde existenţa sa, autorul tinde în autenticitatea actului său, prin care mai degrabă se diferenţiază decât se

https://biblioteca-digitala.ro

conformează. Bunăoară, este greu de conceput ca partitura unei lucrări muzicale să nu conţină indicaţii şi marcaje (măsuri) de ordin metric. Mai puţini sunt cei care ştiu că există şi un altfel de abordare, pentru care acest tip de grilă să fie total inutil. La fel, pentru situaţia scalării înălţimilor şi timbrurilor, ca să nu mai vorbim de acelea ale tempourilor sau intensităţilor. Mai mult, în muzicile tradiţionale (populare sau cultice) referentul este „(co)notat" exclusiv oral, în memoria colectivă. Dorim să spunem că, ab initio, autorul nu porneşte de la un pre-format sonor. Dimpotrivă, el se inspiră din atmosfera unei viziuni propagate pe un fond de inefabilitate, ca nimic material sau chiar neant. În instantaneitatea sa, respectiva viziune a autorului nu este un „cum" al sonorităţii ci o idee. Abia după această incidenţă autorul se orientează terestru, către concretitudinea sonoră din a cărei vastitate va alege. De aceea, la nivelul denumirii generice, opera sa trebuie adjectivată sub aspectul tipului de materialitate. Cum materialitatea muzicii constă în sunet, este mai nimerit să spunem operă *sonoră* în loc de operă *muzicală*. Din această perspectivă, muzicalitatea este o trăsătură particulară a sunetului, care nu trimite strict la natura materialităţii sale ci doar la un aspect al acesteia, frumosul, prin care diferenţiază estetic de cel zgomotos (urât). Aşadar, o operă sonoră poate fi şi muzicală, pe când o operă muzicală este categoric o operă sonoră.

Pe de altă parte, ne-am obişnuit să-l numim *compozitor* pe autorul unei opere sonore, conotând astfel toate perspectivele incluse unui atare fapt. Termenul trimite însă doar la o competenţă de ordin tehnic. A compune înseamnă a pune laolaltă, iar dacă ne referim la domeniul sonor, presupune a alcătui o combinaţie de sunete expozabilă fizic, în spaţiu-timp, ca simultaneitate şi succesivitate. Compozitorul este cel care proiectează combinaţii sonore astfel încât ele să se poată executa (pe plan instrumental) şi, prin aceasta, să devină audibile ca realităţi sonore. Compoziţia sonoră nu este mai mult decât un fapt tehnic specific, pentru care compozitorul trebuie să cunoască tot felul de date de ordin acustic şi de instrumentare sonoră (ce-ul şi cum-ul instrumentelor producătoare de sunete). Mai departe, ceea ce reuşeşte el să

https://biblioteca-digitala.ro

realizeze ca obiect compoziţional calificabil sau admirabil estetic, îl prezintă pe linia artisticităţii, ca *artizan sonor* (al cărui obiect se reperează prin reprezentativitatea sau figurativitatea sonoră), şi pentru care sunt de asemenea necesare o serie de competenţe, ţinând de formalizarea în spaţiu-timp şi diferitele tipuri consacrate (asimilate cultural) ale acesteia.

Apoi, dacă ne propunem să aflăm şi presupusele dedesubturi (înţelesuri) ale unei compoziţii sonore (relevabile prin verbalizare), pătrundem în zona din care compozitorul ni se descoperă în general, ca interpret, adică cel care face să se audă sensurile. Atâta doar că, întrucât *compozitorul-interpret* nu verbalizează nemijlocit, el se abilitează în a ascunde sensul în umbra sunetului, care, la rându-i, îl reprezintă în mod simbolic. De fapt, a făuri şi/sau a asculta interpretativ se traduce prin a compune/auzi o rostire de gând sau, altfel zis, sunetul, ca tălmăcire a gândului. Se prea poate însă ca ceea ce-şi propune autorul prin opera sa să fie asemenea unui acordaj călăuzitor, menit să ne pregătească pentru o posibilă accedere spre idealitatea faptului său (ca valoare de înţeles). În acest caz (ca fapt de acordaj), operei îi este atribuită o funcţie de stare catartică (purificatoare), în raport cu care autorul oficiază şi călăuzeşte în acelaşi timp, într-un demers katabasic (coborâtor), până la nivelul acelor misterioase adâncimi prin care sunetul se propagă în tăcere (neauzire), aşteptând la întâlnirea cu sine, ca înţeles sau sunet cu sens.

În persoana sa, autorul este om. Mai bine zis, făptură vieţuitoare, purtătoare de suflet (viată). Ca atare, se află într-o necontenită mişcare lăuntrică. Caracteristica de a fi animat se transferă implicit operei sale, care, privită astfel, este ea însăşi condiţionată mişcărilor sufleteşti sau afectelor. Ca fiinţă deci, autorul atribuie aprioric operei sale un statut asemănător. Prezentată astfel, opera se constituie ca imagine a unei mişcări de ordin sufletesc, fiind prin aceasta un determinant al emoţiei sau trăirii emoţionale (afectivităţii). Aşadar, opera poate emoţiona întrucât este un fapt propriu autorului însufleţitor. În denumirea acestui aspect folosim adesea sintagma de *trăire interpretativă*, pe considerentul că proiectăm asupra operei atributul uman de însufleţit. A face ca opera să semene cu o

https://biblioteca-digitala.ro

fiinţă nu ţine însă nici de ştiinţa compozitorului, nici de imaginaţia artizanului şi nici de dibăcia călăuzitorului (acordorului) ori de vocaţia verbalizatorului (interpretului). Resortul acestei putinţe vine exclusiv din experienţa de a fi, ca *trăitor* şi simţitor al propriului suflet, ceea ce califică opera drept ipostază a persoanei (fiinţei) autorului. Percepţia emoţională sau sufletească este alta decât aceea senzorială, de sunet propriu-zis. A auzi prin percepţia sufletului, înseamnă a auzi prin percepţia propriului suflet, şi totodată, într-un mod empatic, ca de la suflet la suflet; de fapt, a auzi *mişcarea* care viază sunetul, ca mişcare a vieţii.

Aspectările cu privire la cel care produce un fapt sonor exclusiv cu intenţia de a-l oferi (nu comercializa), întrucât exprimă o atitudine extensivă de conştiinţă (iar nu o acţiune intensivă[1], bazată exclusiv pe o necesitate funciar-fizio/psihologică ori ca fenomenalitate incidentă a unei reacţii întâmplătoare), îl califică pe acesta drept autor, al cărui fapt îl numim operă. Prin urmare, pe acelaşi autor al unei opere sonore îl putem afla sub diferite ipostaze sau competenţe de realizare: *compozitor*; *trăitor*; *artizan*; *călăuzitor*; *verbalizator/simbolizator*. Asociat fiecăreia dintre ele, aceeaşi operă sonoră este abordabilă ca: *compoziţie*; *mişcare*; *formă* (de expresie); *mod* (de modelare); *simbol* (de reprezentare sonoră a sensului). Pe lângă aceste perspective, ţinând de atitudinea de tip activ (determinativ) a conştiinţei, mai sunt şi altele, în raport cu care conştiinţa este fie exclusiv determinată (prin incitare sau surprindere), fie coimplicată, printr-un fel de contemplare activă, într-un plan de ordin transcendent, în şi prin care autorul şi opera sa se diferenţiază creator. Diferitele perspective de conştiinţă sunt comportate laolaltă în manifestarea autorului, cu variat-individuale accente de pondere, elan şi intenţie. În cele ce urmează, ne-am propus o investigare şi delimitare metodică a lor, ordonându-le gradual,

[1] Considerăm extensivă, atitudinea prin care conştiinţa tinde să cuprindă în afara sa (sinelui propriu), ca/printr-o dezmărginire, oferindu-se către celălalt (un altul asemenea). Aspectul intensiv este determinat prin focalizarea asupra egoului şi nevoilor de ordin existenţial, conştiinţa retrăgându-se (mărginindu-se) în sine.

https://biblioteca-digitala.ro

din perspectiva aspectului/funcţiei de timp, sau *temporalităţii relaţiei timp-operă în actul sonor*.

*

Considerăm produsul sonor din perspectiva punerii în faptul autorului, ca operă sonoră (*OS*). Generic, *OS* este condiţionată de mediumitatea timpului. Ne referim la un timp care, prin conţinutul său specific - forţa de atracţie -, este ceea ce, tinzând la/în sine, poate prinde/reţine, dar şi absorbi/dizolva, atât prin propria-i infinit-incuantificabilă substanţă cât şi prin orice altceva atins (alterat) de aceasta. Astfel, *timpul atractor* (*TA*) este mediul-atribut în care *OS* se situează în raport cu diferite stadii ale percepţiei de conştiinţă, asociate caracterelor manifestării ei (ca autor). Sunt aspectate astfel diferite calităţi ale relaţiei *TA – OS*. Credem că ele sunt nenumărate. Ne propunem clasificarea a doar câtorva, sub şase aspecte (vezi tabloul 1, coloanele numerotate roman): I. *Atributivitate* – stare (în adâncime); II. *Nominalitate* – identitate (pe suprafaţă); III. *Spaţialitate* – contur/relief (din profil); IV. *Direcţionalitate* – orientare (la orizont); V. *Durabilitate* – formă (de expresie); VI. *Sonoritate* sau materialitate – estetică (ca limbaj).

Puse în act, aspectele relaţiei *TA-OS* sunt şi funcţii, numite în înşiruirea de mai sus după fiecare cratimă, termenii dintre paranteze denumind latura de dimensionare sau codomeniul fiecărei funcţii specificate. Totodată, în subcoloanele-pereche ale fiecărei coloane mari am denumit şi calitatea temporală - timpul atractor (ca *mediu*, *moment*, *loc*, *proiecţie*, *sintaxă*, *relaţie*) -, respectiv aspectul ei obiectual - opera sonoră. În ansamblu, ele exprimă temporalitatea manifestării autorului, relativ stadiului/perspectivei de abordare a operei sale, între (totdeauna) nimic şi (totuşi mereu alt)ceva. Identificăm deci autorul-în-fapt prin/cu temporalitatea actului său.

Toate aspectele relaţionale menţionate le-am clasificat în parcursul a opt stadii, ordonate convenţional (ceea ce, în tabloul 1, corespunde încolonării rândurilor), pe criteriul unei scalări intuitive (între două stări extreme, inconturnabile),

https://biblioteca-digitala.ro

referite însă şi propriei experienţe de autor. Numerotarea (cu cifre arabe) am făcut-o începând cu *zero*, atât în tabloul 1 cât şi pentru capitolele din text. Literar, am intitulat fiecare capitol prin termenii cei mai sugestivi, conform aspectului de temporalitate al fiecărui stadiu.

0. *Timp gol* (*insubstanţial*) = aspectul în care *OS* este decondiţionată de specificitatea mediului-atribut al ei (timpul), al cărui conţinut nu are forţă de atracţie. Rămânând acursivă temporal, *OS* este relevabilă doar prin abstract, într-un plan pur mental. Altfel zis, ea este doar o idee, încă lipsită de expresia raţionamentului, aşadar viziunea unei idei, inexprimabilă conceptual (aconceptuală); o idee percepută ca potenţialitate ideatică.

Prin radiant-energetica minţii vizionare, *OS* se extinde ca un mănunchi cuantic. Liberă de substanţialitatea *TA*, ea se propagă instantaneu-indefinit, ca pretutindeni neunde/oriunde şi necând/oricând. Mai mult chiar, propagarea nu are un moment limită, de început şi/sau de sfârşit, dar nici nu corespunde unei stări de *acum*, neavând un impuls (accent) de referinţă. Astfel, *TA* este innominal ca moment, indeterminabil ca loc ori inimaginabil ca profil şi acardinal ca orientare.

Conform expresiei de instantaneitate, durabilitatea formală poate fi analogată sintactic prin conceptul de *textură albă*. Deşi nu avem o materialitate sonoră decât ca iluzie, în presupusa ei estetică o putem imagina ca pe un câmp radiind în neant o indefinibilă mulţime de şoapte ininteligibile, cu densităţi aleatorii şi fără articulaţii (accente). Aşadar, într-un timp gol și acardinal, *OS* se disipează instantaneu în nimic, ca *neansonie*.

Pentru conştiinţa tresărită astfel, neansonia este viziunea (inefabila urmă a) unei treceri virtuale. Mentalul vizionar se comportă ludic (spontan) şi inocent (liber de responsabilitatea proprie conştiinţei, aducător-dătătoare de sens). Din perspectivă raţională, imaginea viziunii pare ca o reţea împrăştiată (fără noduri și sens), ceea ce, pe plan emoţional, ar corespunde unui fior indefinit şi totuşi inspirant (înfiorător). Oricum, caracterul ludic-aleatoriu şi atemporalitatea prin instantaneitate rămân proprii acestui stadiu. În relaţia cu

https://biblioteca-digitala.ro

OS, conştiinţa se simte menită să iasă din staticitatea de-nesine (principiu pasiv), spre a se putea afla ca timp în extensie sau devenire. În cele din urmă, rostul viziunii corespunde tocmai acestui îndemn-ademenire, de a trece din inconştient în conştient (ignoranţă → cunoaştere), din inerţie în fapt (nesine → sine), din oricum ca nicicum într-un cum anume, din relativ în absolut, din primitor în dăruitor.

1. *Timp evenimențial* *(impresiv)* = corespunde *TA* în plinătatea forţei sale. Astfel, el atrage *OS* prinzând-o la margine şi, totodată, incubându-se ei. Această ermetică poziţionare a *TA* în *OS*, îi anulează farmecul oricărei extensii spaţiale sau respiraţii temporale. Conform acestei percepţii, *OS* se identifică cu însăşi marginea sa, care o limitează compact, la scara unei dimensiuni ireductibile, de factură elementară, nestructurată sau indescriptibilă compoziţional. Este ca şi cum, în raport cu timpul, *OS* ar avea o strălucire opacă, lipsită de transparenţa expresivă a intervalului. Totodată, *TA* este saturat de doar acea *OS* pe care o şi mărgineşte. De aici, calitatea de doar-acuma *TA*, lipsit de înainte şi după, relativ unei *OS* unicrone, incomparabilă cu orice (altceva din unicitatea propriului moment) şi, prin urmare, nereperabile valoric (ireferenţiale), ca fiind una cu sine (monadică).

Pe plan formal, durabilitatea *OS* corespunde stării de-o clipă, pe coordonata unei simultaneităţi tip *cluster negru*, ca pluralitate compactă, inevaluabilă, fără reverberaţie, precum un zgomot surd. În acest stadiu, *OS* apare ca materialitate incidentă, fenomenală şi unică. Ca atare, este reperabilă sensibil prin prisma senzaţiilor şi a impresiilor de moment. Întrucât *TA* este perfect indecelabil de *OS* (încremenită peste el), conținutul acesteia rămâne inaccesibil, fiind absorbit cu totul (incomensurabil) în chiar clipa (limita) lui. Orice abordare raţională este însă imposibilă, întrucât, la nivelul percepţiei, starea de eveniment este condiţionată de inmarginalitate şi/sau continuitate temporală.

A percepe *OS* ca eveniment este analog încremenirii cu privirea pe ceva inmarginal. Câtă vreme nu clipeşti, rămâi sincron evenimentului. Clipirea provoacă o discontinuitate

https://biblioteca-digitala.ro

temporală, care desincronizează percepţia, îndepărtând-o de clipa-moment a evenimentului. Nu contează cât durează efectiv *OS* ci cât poţi asculta fără să clipeşti auditiv. Cu fiecare clipire ieşi tot mai mult din incidenţa evenimentului, întrucât determini un interval între clipa ta (de după fiecare clipire) şi locul temporal-continuu al *OS*, care rămâne astfel tot mai în urmă, respectiv în trecutul tău. Ca şi cum, după fiecare clipire, *OS* s-ar micşora tot mai mult, până la micronica mărime a punctului, ca dimensiune elementară (indivizibilă).

Dacă, ascultând o *OS*, nu survin alte sunete care s-o bruieze, clipirea poate consta într-o percepere a ceva străin sunetului, care fluctuează, atât din ambientul exterior (ca imagine, miros, temperatură etc.) cât şi din cel lăuntric (gând/concept, emoţie, culoare, figură etc.). De aceea, pentru a percepe auditiv-continuu, trebuie să te poţi depriva de orice stimul senzorial, exceptându-l, desigur, pe cel de natură sonoră, provenind exclusiv din opera audiată. Practic, este imposibil. Însă calitatea de eveniment se poate totuşi simţi câtă vreme sonoritatea (materialitatea) operei domină (incidează preponderent) în raport cu ceilalţi stimuli posibili. Este ceea ce în mod curent înţelegem prin expresia *a rămâne cu gura căscată* (răsuflarea tăiată). Subliniem că a percepe evenimentul este diferit de sentimentul valorii, aceasta relevându-se în consecinţa unei reflecţii asupra *OS*, şi care, implicit, se petrece retrospectiv (ulterior audiţiei). În plus, sub incidenţa evenimentului, întrucât auzul neclipeşte (încremenind sincron pe operă), nefiind deci nici o intervalitate, experienţa acestui contact se traduce exclusiv ca impresie.

Placată evenimenţial, conştiinţa este surprinsă (impresată) în/de uimire, pe (sub acel) moment inhibându-i-se reflexivitatea. *OS* este astfel valabilă numai pe cât incidează (clipa evenimentului), căci nu se poate conserva dincolo de propriu-i *TA* (care o mărgineşte strict). Cel mult, pe deasupra, poate fi păstrată doar ca imagine (înregistrare, amintire), asemenea exponatelor dintr-un muzeu. În acest caz însă, devine imposibilă receptarea sub impresia de eveniment, căci momentul producerii/manifestării actului sonor este deja petrecut, faţă de cel în care este receptat.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe plan estetic, evenimenţialitatea *OS* corespunde unui conglomerat sonor brut, extrem de dens, conceptibil prin noţiunea de *clastrosonie*. Considerăm că materialitatea sonoră este determinabilă pe două coordonate: timbralitatea (conformaţia spectrală), ca materialitate grosieră, reperabilă global; înălţimea (frecvenţa), ca materialitate subtilă, reperabilă punctual. Clastrosonia indică un conglomerat de elemente sonore grosiere, indiferenţiabile ca timbru şi înălţime.

2. *Timp instrumental* *(tehnic)* = conform modului în care *OS* poate fi percepută printr-o grilă. Astfel, *TA* în care se momentalizează *OS*, acţionează şi pe o latură exterioară (colaterală), de ordin secund, ca timp metric, reglator şi regulator. Astfel, *OS* poate fi parţial conservată şi, prin aceasta, livrabilă unei abordări instrumentale (adică şi alta decât aceea a autorului, din momentul unic al actului său). Timpul metric poate fi elaborat componistic, anterior proiectării *OS* în cadrul lui, sau ulterior datului ei compact, ceea ce corespunde perspectivei interpretative de factură analitică (decompoziţională).

Metrizarea *OS* ne-o putem imagina ca pe o atârnarea masei sonore într-o plasă. Greutatea ei nu doar o orientează către adâncimea *TA*, dar face să scape prin ochiurile plasei toate acele “resturi” sonore inutile metrizării (ca părţi asimetrice sau iraţionale, incorespondente/inproporţionabile conceptului de grilare[1]). În cele din urmă, strict din perspectivă metrică, *OS* va avea atâta sonoritate câtă corespunde formei texturale a plasei. Mai precis, exclusiv mărimii efective a nodurilor (punctelor de articulare/delimitare), căci liniile din a căror intersecţie se localizează punctele, comensurează doar conţinutul, tocmai absorbit în latura atractoare a timpului (neavând, deci, nici o relevanţă metrică).

În raport cu acum-ul din stadiul raţionalităţii, *OS* împlăsată metric nu capătă încă valenţele orizontalităţii (ca relief şi/sau discurs), ea rămânând prinsă tot în clipirea unui singur moment, a cărui redare tehnică devine de această dată

[1] Desigur, cu cât acest concept este mai complex cu atât *OS* va pierde mai puţin din totalitatea sa. Pe cât metro-timpul este mai constant pe atât *OS* se menţine în monotonie.

https://biblioteca-digitala.ro

posibilă. Aşadar, cu ajutorul timpului instrumental *OS* poate fi re-luată/dată ori de câte ori, exclusiv formal, sub aspectul marginii sale grilate.

Ca spaţialitate temporală, locul *TA* este un *tot-aici* unidimensional, permiţând o dispunere unilineară, de continuitate a *OS*. Ca direcţionalitate, aceluiaşi timp i se relevă aspectul fizic, de regularitate, corespondent staticismului sau monotoniei laturii metrice alipite *OS*.

Pe plan formal, chiar şi la nivelul cel mai simplu (elementar), timpul metric instituie o pereche de minim două puncte/articulaţii (convenţional numite *bătăi*), ocupând acelaşi loc (de aici-acum). Repetarea lor stratifică adâncimea (în plan vertical, a) aceluiaşi moment (unic), sub aspectul uniformităţii sale. Se constituie astfel instrumentul *pulsaţiei de adâncime*. Rostul acestuia constă în posibilitatea inerţierii/susţinerii în durata reală a unui moment măsurat, ceea ce corespunde aspectului de conservare a energiei de instrumentalizare. Este o funcţie proprie acompaniamentului, a cărui pulsaţie de adâncime constituie latura sa tehnică, de armătură temporală.

Pulsaţia este de fapt un şir monoton-static de margini punctuale sau limite elementare, exprimabile ca unităţi metrice pur formale. Extensiile lor temporale (ca durate efective) fiind considerate doar tehnic, sunt irelevante sub aspectul conţinutului sonor. Prin urmare, fiecare termen pulsaţional echivalează cu celălalt, oriunde s-ar afla în şir. Ei nu devin unul din altul şi se înşiruie inert (static/identic), exclusiv oricărei logici de devenire sau determinare, numărul de ordine fiind pur convenţional. Aparenta lor succesiune, întrucât pulsează (inerţiază) în acelaşi loc/moment temporal, nu reprezintă şi o direcţionare în succesivitate (ceea ce i-ar conferi şi aspectare pe suprafaţă). De aceea, reprezentarea înşiruirii lor într-un plan o propunem pe verticală, de sus în jos, ca *rime* aliniate pe latura de adâncime. Aceste puncte-margini, ca tot-acumuri pulsând într-un acelaşi moment (dat), au exclusiv valoarea de articulaţii instrumentale, precum atacurile unor sunete (înălţimi) fără durată.

Scopul demersului de metrizare temporală constă în a găsi acel cadru/măsură de pulsaţie prin care să fie cuprinsă

https://biblioteca-digitala.ro

generic toată *OS*, în continuitatea sa. Aceasta poate implica uneori şi un aspect de redundanţă, atunci când *OS* este forţat categorisită, doar printr-o clasă/paradigmă de pulsaţie. Pe de altă parte, orice fapt de instrumentalizare induce condiţia de corporalitate, respectiv a unui suport (de orice natură – conceptuală/teoretică ori concretă/materială), prin/din care *OS* să se poată afla ca posibilitate (de redare). Analogăm acestui suport instrumental conceptul de volum.

În general, volumul de pulsaţie se cuantifică prin mărimi de durată. Formal, distingem mai multe repere: *element* (durată considerată indivizibilă); *unitate* – pereche de minim două elemente (asemănătoare sau diferite); *formulă* – aspectul calitativ al unităţii (din ce elemente şi în ce ordine); *stratificare* sau rimare - numărul unităţilor asemănătoare, care se repetă strict succesiv (neintercalându-se cu altele); *masă* sau densitate – număr de elemente asociate, fie în cadrul unei unităţi sau formule, fie în cel al întregului şir de straturi. În totalitatea lor, numărul straturilor de pulsaţie constituie ponderea de pulsaţie, ca latură de adâncime a dinamicii (energiei de parcurs a) *OS*. Într-un stadiu ulterior vom putea distinge şi aspectul de secvenţialitate, în raport cu modificările formulei şi chiar ale unităţii, consemnabile pe un plan orizontal, de suprafaţă. Deocamdată: elementul, unitatea şi/sau formula, stratificarea (rimarea) şi/sau ponderea sunt reperele de descriere şi cuantificare a volumului de pulsaţie, ca *metrosonie*.

În fapt, prin metrosonie, *OS* se aude doar acolo şi atât cât corespunde acelor puncte (noduri ale plasei) de articulare metrică. Numai acest lăsat are o sonoritate metrizată temporal, fiind deci redabil de la nivelul oricărui strat (unităţi de pulsaţie). Din acest motiv, prin împlăsarea metrică se procedează şi la o ajustare (reglare, nivelare), în vederea cuprinderii *OS* ca întreg (raţional, fără resturi)[1].

3. *Timp animat* *(variabil)* = corespunde *OS* aflate într-un mediu temporal ce-i conferă elasticitate. Devine posibil astfel

[1] Deosebim între *întreg*, care constituie o cuprindere exclusiv raţională, şi *totalitate*, în care intră, deopotrivă, şi posibilele resturi, respectiv componentele iraţionale.

https://biblioteca-digitala.ro

un al doilea nivel de interpretare a *OS*, abordată printr-un atribut fundamental al viului: mișcarea. Astfel, *OS* este mişcată (la suprafaţă), graţie mediumităţii unui *TA* a cărui latură metrică variază în bidimensionalitate, însă în mod iraţional. În starea de oricând-în-mişcare, *OS* poate fi reperată empatic, la nivelul unei percepţii sufleteşti, caracterizate de spontaneitate şi reactivitate (emotivitate). Formal, măsura durabilităţii se relativizează mișcătorului (însuflețitorului), condiţionat (şi) de propria dispoziţie afectivă. Este ceea ce, în faptul sonor, recunoaștem prin aspectele de transformare şi schimbare a mărimii de stare a cadrului temporal, denumit generic prin *tempo* (impresia de viteză a mişcării). Variaţiile acestuia dau aspectul de conduită a mişcării (agogică). Resortul lor este eminamente subiectiv, rămânând astfel chiar şi în contextul unor metrizări extrem de scrupuloase, în vederea execuţiei instrumentale.

Ţinând aşadar de un resort lăuntric iraţional, variabilitatea temporală - aspectată prin spontane amplificări şi diminuări dinamice/agogice-, nu este şi nici nu poate fi riguros periodică, identitatea *OS* în cuprinderea pe suprafaţă fiind caracterizată de asimetrie temporală sau *variocronie*. Totodată, sub aspectul orientării, direcţionalitatea timpului exprimă labilitate şi chiar incoerenţă (ireferenţialitate obiectivă), ceea ce face ca *OS* să alunece impredictibil, scăpând aleatoriu disciplinei metrice. Toate astea au însă relevanţă în raport cu volumul temporal, atunci când unul sau altul dintre straturi capătă valori extensive sau compresive semnificative. Aceasta face ca rangul straturilor să conteze, tocmai pentru că şirul metric iniţial îşi pierde din monotonie (consecvenţă), diferenţiindu-se sub aspectul augmentării şi/sau diminuării câte unui strat (termen). Abia această reprezentare, metric-dinamică în adâncime (prin inegalitatea straturilor), constituie pentru conştiinţă acel nivel de abordare graţie căruia imaginea *OS* începe să se profileze expresiv, ca mişcare variabilă (vie).

Întrucât fluctuaţia temporală are un caracter spontan, *OS* nu poate fi niciodată reluată (instrumentată) aidoma, cu acelaşi parcurs de variabilitate, determinată fiind de natura emoţională a subiectului, aflată într-o continuă schimbare de dispoziţie/stare. Astfel că, pe plan estetic, regularitatea de

https://biblioteca-digitala.ro

referinţă (metrosonia din stadiul anterior) este afectată (desimetrizată) printr-o expresie de mişcare subiectivă, pe care o numim *atmosonie*. Într-o atmosonie nu mai distingem articulaţiile punctuale (instrumentale) ci, peste acestea, doar variaţiile/fluctuaţiile (extensiile de stare/mărime ale) acestora, ca alunecări continue între valori aproximate, precum o serie de sunete contopite (dezarticulate) printr-un permanent *glissando*. În general, atmosonia se conturează interpretativ prin abaterile de la metrosonie, astfel încât, dincolo de/peste aspectul mecanic (indiferent oricărei abordări subiective), mişcării sonore să i se atribuie şi cel de viu (referit printr-un subiect anume). Aceasta corespunde în act unui fapt de trăire însufleţitoare, oferită (jertfită) din propria fiinţă a autorului/interpretului. În plan simbolic, prin *OS* ca atmosonie, conştiinţa îşi afirmă nu doar apartenenţa la starea de viu/vietate/viaţă ci şi intima năzuinţă a necontenirii întru aceasta, ca trăire nemuritoare.

4. *Timp suspendat* *(intervalizat)* = prin aceea că *OS* este raportată unui *TA* imaginar. Un atare timp suspendă în fond dramatismul curgerii (temporalitatea), printr-un interval de temporizare. Astfel, în acord cu onirismul conştiinţei, *OS* se închipuie pur artistic. Prin aceasta se produce glasul sau tonul poetic al *OS*, într-o variaţie intonaţională care iese din confuzia alunecării şi aproximării valorilor, păstrând doar profilul între aceastea, ca expresie intervalică. Putem spune că intervalitatea este o fereastră încrustată în continuitatea timpului, prin care putem privi la ceea ce era ocultat, dincolo de el, accesând astfel imaginea unui conţinut de nuanţe sonore. Se configurează astfel, printr-o varietate de aspectări ale aceluiaşi acum, *ritmocronia* decorativ-artizanală a *OS*.

Modelată prin complementaritatea profilelor contrare, menite să personalizeze locul temporal, *OS* se articulează la orizont prin bucle temporale, care conferă discursului un caracter refrenic. Modalitatea expunerii este dominant caracterizată de succesivitatea propriu-zisă (pe orizontală), durabilitatea *OS* desfăşurându-se ca şir de secvenţe, a căror variabilitate intervalică este de această dată proporţionată

https://biblioteca-digitala.ro

unitar (de unde şi denumirile specifice duratelor muzicale – unime, pătrime, optime etc.).

Reperabilitatea formală a secvenţelor se face sub aspectul unităţilor de profil. Astfel, o secvenţă este alcătuită dintr-un interval sau mai multe în acelaşi profil, considerat pe un anume parametru sonor (înălţime, timbru, intensitate, durată[1]). Două secvenţe succesiv complementare, adică de profil contrar, formează un ciclu secvenţial. Momentul *OS* poate fi desfăşurat prin oricâte cicluri de acest fel.

Sub aspectul mişcării, aşa cum în fizică ea este o manifestare a geometriei spaţiu-timp, în muzică este expresia unui raport între pulsaţia de adâncime, ca stratificare în consecvenţă, şi ritmul de suprafaţă, ca secvenţialitate în diferenţă. Nu există deci un ceva dat în mişcare ci doar impresia iluzorie decurgând din raportul celor două coordonate. Nu întotdeauna însă coordonata straturilor are şi o sonoritate evidentă, ca plan/armătură de acompaniament. În aceste situaţii, simetria stratificării este petrecută fie în mentalul instrumentistului, fie, prin convenţie, în vizual, ca atunci când coordonarea execuţiei se face de către dirijor. De altfel, transpunerea în gestica dirijorală face posibilă şi exprimarea variabilităţii straturilor, sub aspectele de comprimare/accelerare şi/sau dilatare/încetinire temporală.

Ca şi în stadiile anterioare, forma *OS* rămâne deschisă (nelimitată) pe orizontală, prin aceea că şirul secvenţelor, fiind doar oniric-decorativ, nu implică şi un algoritm de finalizare, acesta rămânând tributar doar convenţionalităţii sau epuizării energetice naturale (precum în *OS* tradiţionale de dans). Oricâte secvenţe deci, aparţin aceluiaşi unic moment, dar, întrucât se succed pe orizontală, capătă statutul de clipe (din desfăşurarea posibil la nesfârşit, a respectivului moment).

Expresivitatea formală a durabilităţii este dată atât de ordinea succesivizării (intervalelor de secvenţe) cât şi de o anume varietate a acestora, ambele fundamentate pe retorica

[1] Aşa cum un profil de intensitate se relevă prin creşteri sau diminuări dinamice/energetice ale volumului sonor, pe parametrul duratei acesta se constituie prin dilatări sau comprimări consecutive, determinând impresia de rărire, respectiv de grăbire a mişcării.

https://biblioteca-digitala.ro

balansului unor elemente (minim) necesar contrastante, conform principiului de unitate în divesitate. Cuprinsă astfel (artistic), *OS* devine memorabilă (reiterabilă) într-un stil personal, (diferit de cel instrumental/tehnic, care rămâne anonim şi redundant, dar şi de cel emoţional, ale cărui văluriri fluctuează impredictibil).

Tot din perspectiva expresivităţii formale, şi ca urmare a sugestiilor de variabilitate ale atmosoniei, putem aborda în stadiul actual diferite aspectări ale metrosoniei (din stadiul 2), prin ceea ce constituie *nivelele de pulsaţie* – din care rezultă diferenţierea impresiilor de stare (lent/repede) a mişcării -, şi a caracterelor de măsuri (binar, ternar, heterometric/asimetric), care conferă conductului sonor un aspect de *timbrometrie* (culoare metrică). Întrucât timbrometria este o expresie de stare/înfăţişare metrică, este relevantă mai cu seamă în constituireaexpresivităţii acompaniamentului[1].

Pe plan estetic, *OS* este valorizată sub aspectul frumosului, respectiv al muzicalităţii, într-o sintagmatizare căreia îi referim termenul de *melosonie*. Este stadiul corespondent unui al treilea nivel de interpretare, propriu abordării vocale (intonaţionale) a *OS*. Într-o melosonie sunt deja însuşite/cuprinse atât referinţele metric-instrumentale cât şi cele ale mişcărilor sufleteşti, contopit-sublimate prin adăugirea a ceea ce ţine de imaginaţia/intuiţia artistică, într-o expresie de cantabilitate (intonabilitate vocală). Melosonia se exprimă deci prin limbajul cantabilităţii, ca muzicalitate sau frumos[2] al unei mişcări sonore menite să încânte.

---

[1] Acompaniamentul este în primul rând o funcţie. În mod particular, în cadrul sintaxei de monodie acompaniată, acompaniamentul se constituie şi ca voce formal-instrumentală distinctă. Oricărei melodii deja metrizate/timbrometrizate îi este inculcată şi funcţia de acompaniament, sub aspectul armăturii temporale.

[2] Este ştiut că frumosul sonor sau muzicalitatea nu este un reper estetic universal, accepţia sa fiind relativă unor epoci şi areale culturale diferite, care se pot particulariza până la nivele de grup/curente/şcoliartistice sau exclusiv, la nivelul unui anumit autor. Întotdeauna însă, oricum ar suna,muzicalitateaeste expresia unui raport între raţional şi iraţional, simetrie şi asimetrie, ordine şi dezordine. În timpul unei opere sonore aceste aspecte se manifestă şi prin alternarea lor între poziţiile de *contur* (analog melodiei/variaţiei) şi *fond* (analog acompaniamentului/consecvenţei). Putem avea astfel o ordine melo-ritmicăpe fondul unui acompaniament pulsând aleatoriu, după care acesta să se contureze prin periodizare, în vreme ce melodia se destramă în

https://biblioteca-digitala.ro

5. ***Timp catartic*** *(dezatractor)* = atunci când, în intervalitatea sa, *TA* orientează ireversibil de-parcursul *OS*, dinspre un tot mai înainte-de-acum spre un când (va) echivalent acum-lui. Ca să înţelegem acest aspect facem câteva analogii. Mai întâi, în relativitatea timpului ni se arată că, despărţindu-se doi asemenea[1] din acelaşi moment şi loc, cu cât cel care s-ar deplasa în spaţiu ar putea spori în distanţă cu o rapiditate ce tinde spre viteza luminii, cu atât timpul lui s-ar dilata, încetinind în raport cu celălalt, rămas în poziţie spaţială fixă (repaus), dar mişcându-se pe axa timpului. Astfel, o clipă a celui plecat poate echivala cu un veac (spre viitor) al celui rămas, iar dacă propagarea s-ar face exact cu viteza luminii, atunci clipa celui deplasându-se ar fi cât o eternitate pentru cel nemişcat, ca şi cum cel plecat exclusiv în spaţiu ar deveni nemuritor (nemişcat) în timp. Dimpotrivă, cel plecat, apropiindu-se de cel rămas exclusiv în timp (deci nemişcat în spaţiu), ar ajunge într-un moment anterior din timpul celui rămas. Astfel, cel odată revenit, ajunge deja mai tânăr decât cel neplecat şi îmbătrânit în timp şi, deşi în acelaşi loc spaţial, ei nu se vor mai putea întâlni niciodată în acelaşi moment, pe linia timpului propriu al amândurora, faţă de clipa despărţirii. Este un paradox, exprimat genial de Eminescu (în 1886, cu mult înainte de Einstein, în 1906; 1916), în poemul "La steaua": *Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie; / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, şi nu e*. Pe linia timpului, privitorul se află înapoi faţă de timpul propriu al stelei, văzând-o dinspre trecutul ei.

Dar dacă cel plecat ar avea o viteză superluminică (peste limita absolută), ne-am putea imagina ca, întorcându-se, să treacă înapoi (ca printr-o *gaură de vierme*[2]) şi de momentul

---

aleatorism. În cele din urmă, măiestria artistică se relevăprin felul (mai mult sau mai original/imaginativ) de mlădierea acestor raporturi şi poziţii.

[1] Paradoxul gemenilor

[2] Numele de *gaură de vierme* (*Wormhole*) provine de la analogia cu un vierme care, în loc să se deplaseze la suprafața mărului, o ia pe scurtătură, deplasându-se *prin* măr. Teoria generală a relativității prezice faptul că dacă există găuri de vierme traversabile - ca *tuburi în spaţiu-timp legând două regiuni îndepărtate ale universului* -, ele ar putea permite călătoria în timp. Aceasta ar fi realizată prin accelerarea unui capăt al găurii de vierme la o viteză foarte mare față de celălalt capăt și a-l aduce înapoi ceva mai târziu. Astfel, orice intră prin capătul accelerat al găurii de vierme va ieși prin cel staționar într-

https://biblioteca-digitala.ro

despărţirii, ajungând undeva anterior acestuia. Ar fi un raport invers. Bunăoară, o clipă pentru cel plecat să echivaleze cu un an-înapoi (spre-trecut) faţă de momentul despărţirii, pentru cel rămas. Cel revenit s-ar întâlni doar cu urma desincronizată a amândurora, de dinaintea momentului sincron despărţirii. E ca şi cum cel întors s-ar vedea deopotrivă pe sine şi pe celălalt, timpuiţi (îmbătrânind) tot mai dinspre momentul naşterii lor şi, probabil, până oricând înainte de acesta, ceea ce corespunde unei expresii de amintire. A percepe *OS* sub aspectul amintirii, se traduce prin a o zări dinspre un trecut asincron cu cel al autorului către un prezent sincron amândurora, ca finalitate comună.

A doua analogie presupune ca, pornind de la aspectul ciclic (de refren) al *TA* din stadiul melosoniei, să ne imaginăm perechile strat-secvenţă din stadiul actual ca pe nişte gonguri ordonate descrescător, atât sub aspectul scăderii intensităţii cât şi sub cel al scăderii densităţii, respectiv al rarefierii lor în timp. Astfel, *OS* se conturează într-o expresie de *diminuendo*. Fiecare gong pare a fi ultimul, după care, odată cu următorul gong, devine penultimul şi aşa mai departe, până când un alt presupus gong nu se mai aude efectiv, ceea ce-l califică drept ultimul pe cel deja auzit. Perceptorul (ascultătorul) continuă însă să-l aştepte pe următorul (încă un probabil ultim). În clipa când, pe fondul nemaiauzirii unui alt gong se declanşează starea aşteptării lui, spunem că autorul (receptorul) şi opera sa (manifestarea) sunt acordaţi unul altuia, sub aspectul anteriorităţii momentului de efectivare sonoră (actul). Acum-ul fiecăruia este perfect sincron, în perechea a două clipe succesive, de anterioritate-actualitate. În această sincronie sintagmatizată, clipa anteriorităţii sau aşteptării, asociată temporal cu aceea a incipitului sau atacului/articulării sonore, se constituie ca moment-punte, de trecere în stadiul următor.

Printr-o a treia analogie, modalizarea din asincronie în sincronie corespunde aspectului de acordaj intonaţional şi/sau instrumental. Într-o sală de concerte ne este familiar să asistăm

---

un moment anterior intrării sale. (vezi Hawking, Stephen *Universul într-o coajă de nucă*, Bucureşti: Humanitas, 2005)

https://biblioteca-digitala.ro

involuntar la acordaj, a cărui sonoritate este cu atât mai spectaculoasă cu cât este făcută de un ansamblu orchestral numeros. De obicei, după ce se dă tonul - ca referinţă sintetică a locului sonor căruia îi este raportată opera de concertat -, în mod asincron, instrumentiştii încep să se acordeze acestuia, fiecare în felul său. În fapt, se produce o veritabilă babilonie sonoră. Pe măsură ce acest demers de acordaj se împlineşte, globalitatea sonoră se diminuează, rarefiindu-se şi stingându-se pînă la o deplină tăcere, în care ajung cu toţii să sincronizeze, laolaltă cu publicul. Toată această spumă de zgomot, deşi aparent ne murdăreşte auzul, este detergentul care dizolvă mulţimea de amintiri sonore ce ne îmbibă şi rigidizează mintea ori ne tulbură calmul, ca nişte prejudecăţi sau emoţii. Odată "mizeria" înlăturată, tăcerea este oglindirea curăţeniei noastre mintale şi afective, eliberate de orice gând/concept/emoţie care ar putea s-o întineze.

Tăcerea este, aşadar, ambientul universal al oricărui sunet (real sau virtual), condiţia sa de fond, misterul pe care se fundamentează, umbra pe care o ascunde şi peste care se şi distinge (sonor). În tăcere sunt înglobate toate sunetele, ca posibilitate. De aceea, tăcerea ne acordează în vederea ascultării oricărei *OS*, ca articulare de gând. Parafrazându-l pe sculptorul Constantin Brâncuşi, care spunea: "Priviţi lucrările mele până ce le vedeţi", autorul operelor sonore ar putea zice: *Tăceţi-le până ce le veţi putea auzi!*

Ascultarea *OS* ca mod de finalitate sau cadenţialitate, reprezintă şi stadiul unui al patrulea nivel de interpretare, prin care conştiinţa călăuzitor-moderatoare reperează *OS* într-un mod deprivativ[1], dinspre senzaţia de sunet către neauzirea din umbra lui. Obiectul *OS* devine formativ, prin însuşi procesul de

[1] Claustrarea în întuneric, odată cu totala izolare de orice fel de stimuli, ţinea odinioară de practica misteriilor unor religii antice, aparţinând cultului unor zeităţi şi/sau personalităţi modelatoare, precum cele de sorginte tracică, ca Zalmoxis şi Dionysos, ori greacă - Eumolpos (misteriile de la Eleusis), Pitagora şi alţii. Adepţii aleşi spre iniţiere practicau ritual diferite tipuri de *descensus ad inferos* (katabasis) concretizate în moduri de deprivare senzorială, de somn şi de alimentaţie (prin post). Ca urmare, după o perioadă de câteva zile petrecute în aceste condiţii, se produceau fenomene de halucinaţii vizuale, auditive, olfactive, tactile etc. Pentru oamenii de atunci ele erau interpretate ca epifanii ale strămoşilor şi zeilor pe care îi adorau. (vezi Daniel, Constantin *Misteriile lui Zalmoxis*, Bucureşti : Herald, 2011)

https://biblioteca-digitala.ro

acordaj (întru tăcere). Sub aspectul durabilităţii, forma comportă expresia unei finalităţi pregătitoare, ca durată precursiv–rarefiată. Orientată astfel, *OS* corespunde unui timp dezatractor, care, retrăgându-se spre trecut, determină un acum cadenţial (ultim), tot mai stins (în diminuendo). Pe direcţia acestui acum terminal, cu fiecare ciclu secvenţial *OS* se amplifică în anterioritate, pe un profil oblic dezinent, respectiv un katabasis în întunecimea sau cel al sonorităţii operei. Aceasta înseamnă că, în plus faţă de aspectele de: dată-compact, metrizată (articulată), mişcată (viată), muzicalizată (înfrumuseţată), *OS* i se proiectează (în/prin percepţia conştiinţei) şi calitatea de aflat în stadiul posibilităţii de realizare (împlinire), ca având un orizont ontic. Prin aceasta, *OS* devine ea însăşi mod şi model de acordaj, echivalentă unui ton ne(pre)dat dinainte (şi asupra căruia va trebui reflectat).

Pe plan formal, dilatarea în anterioritate oferă cadrul parcursului cu finalitate sau de cadenţialitate a *OS*. Ca atare, cadenţialitatea este exprimarea rezumativă a parcursului *OS* reductibilă unei finalităţi. Prin conturul său, timpul cadenţial exprimă conductivitatea unui către-aici/acum, ca loc/moment al modului de ajungere în gata-de-iniţiere. Dar, ceea ce pentru autorul călăuzitor/revelator reprezintă un proces catarctic (în vederea iniţierii din stadiul următor), face din *OS* ritul unei modalităţi de spre-actualizarea-finalităţii, de ordin pregătitor. Din această perspectivă, parcursul *OS* comportă o pătrundere concentrică în lumea umbrelor, ca tăceri sub-sonore, în aşteptarea unui acum înnoit (prezumat ascensional, ca simbol sonor al unui înţeles ascuns).

Ţinem să precizăm că planul cadenţial nu este totuna cu formula de cadenţă sau *coda* unei *OS*, acestea fiind doar obiecte instrumental-formale, prin care se concretizează convenţia limitei secunde (ultime) sau a sfârşitului unui parcurs. Sub acest aspect, cadenţa de la finalul unui ciclu secvenţial (după cum este definit în cap. 4) marchează limita secund-ultimă a unei forme de frază şi/sau perioadă. Prin analogie, frazei îi corespunde aspectul de respiraţie din stadiul atmosoniei, la care se adaugă cel al complementarităţii profilelor (din melosonie) şi, în fine, formula de cadenţă din

https://biblioteca-digitala.ro

stadiul actual. În schimb, planul cadenţial sau cadenţialitatea este un mod de relevare reductiv-rezumativă a întregii *OS*, prin care aceasta devine descriptibilă şi, ca atare, interpretabilă la orizont.

Din perspectivă estetică, tot acest de-auzit extinctiv, ca parcurs cadenţial către o finalitate ce reduce sunetul la aspectul său contrar, de tăcere (din care să redevină posibil), relevă un proces de *teleosonie*. Putem spune că teleosonia reprezintă *OS* în perspectiva de (sau ca) parcurs ritual cu caracter (scop) cadenţial. Ca teleosonie, *OS* constituie un model (cum) de conduită întru finalitate. Pentru conştiinţă, o atare perspectivă are un beneficiu semnificativ, dacă ridicăm *OS* la rangul de simbol al destinului uman, dramatic condiţionat de cadenţialitatea morţii.

6. ***Timp mitic*** *(originar)* = germene al tuturor posibilităţilor (modalităţilor) temporale şi atemporale, nu însă şi al efectivării lor. Fiecare posibil, odată efectiv, constituie o alteritate în raport cu însăşi posibilitatea sa. De aceea timpul mitic este şi rămâne etern ascuns (inevident formal), ca esenţă de ordin transcendent.

Arătam în capitolul anterior cum, în finalitatea sa, *OS* diminuează în propria-i tăcere, spunând că, odată cu aceasta se instituie un moment de trecere către un nou stadiu de înfăţişare/percepere a ei, moment trăit ca stare de aşteptare. În tensiunea acestei aşteptări, conştiinţa se activează în mod reflexiv, încercând să recupereze *OS* ca valoare de sens. „Gongul" aşteptat va bate astfel nu doar cât pentru un ciclu secvenţial ci cât pentru întreaga operă, a cărei sonoritate va fi percepută ca auzire de sens, dincolo de concretitudinea ei fenomenală.

Dar, ca dintr-un lucru să se poată extrage (releva) sensul, trebuie ca acel lucru să fie reperat ca simbol şi petrecut apoi prin gândire, care, la rândul ei, este condiţionată de limbaj[1]. Între diferitele naturi ale limbajului, cel verbal este întru

[1] Expresia „repede ca gândul", indicând un aspect de aproape instantaneitate şi anulare a distanţei discursiv-parcusive, ţine de posibilitatea conotării gândului printr-o imagine de stare, care ar putea fi transmisă şi telepatic (independent de simţuri). Totuşi, acest

https://biblioteca-digitala.ro

totul adecvat relevării funcţiei de expresivitate a sensului (diferind de aceea de utilitate, pentru care limbajele semnalizatoare sunt optime). Astfel, trecerea *OS* prin verbalizare ţine de un proces iniţiatic, al recuperării din tăcere în rostirea cu sens, calificând percepţia conştiinţei ca auzire înţelegătoare sau înţelegere. Atingem aici stadiul maxim (al cincilea) al interpretării, căci nu opera se prezintă nemijlocit verbal ci gândirea este cea care o metamorfozează sub acest aspect.[1] Se instituie astfel un proces de textualizare a *OS*, descriptibil pe fiecare dintre laturile temporalităţii relaţiei *TA-OS*:

● În adâncime, leagănul temporal al *OS* este de natură mitică, originară, de unde şi intangibilitatea ei, altfel decât printr-o interpretare verbală. Căci, desigur, verbalizarea, chiar dacă implică sunetul rostirii, este exterioară atât naturii artistic-muzicale cât şi celei cadenţiale (de acordaj adus până la pragul de tăcere/neauzire), ale *OS*. Restrâns perspectivei autorului, *OS* este desemnată să semnifice propriul lui act, pe sub care, de această dată, verbalizarea (rostirea sensului) este cea ascunsă auzirii, în tăcere. Căci autorul îşi va vădi actul exclusiv prin opera-de-audiat, ca metaforă-simbol a verbalizării sale, sensul textualizat al acesteia păstrându-se drept temei tainic, neauzibil ca atare.

● La suprafaţă, ceea ce se lasă de-auzitului prin *de*stăinuire, ia simbolic chipul unei povestiri sonore incantatorii, prin a cărei magică sugestie se induce o stare de înţeles[2].

---

fapt se poate produce doar în condiţiile unor legături (acordări) naturale, organice, ţinând de condiţia (tensiunea) existenţei. Nu au însă de-a face cu atitudinea de conştiinţă orientată din perspectiva autorului unei opere, aspect situat într-un plan transcendent. Opinăm de partea acelora pentru care gândirea pe care se edifică conştiinţa este exclusiv discursivă, indiferent de natura (imagistică, sonoră etc. a) materialităţii limbajului.

[1] Verbalizarea făcută de autor (ca interpret el însuşi), este o acţiune fie sincronă fie anterioară simbolizării. Cu scop denotativ, orice verbalizare ulterioară simbolizării ţine doar de perspectiva interpretativă, textul (ascuns al) autorului originar fiind înlocuit de cel al interpretului, care se propune astfel pe sine, drept autor original (diferit în mod autentic).

[2] Ca atare, înţelesul se articulează doar prin reflecţie activă, constând dintr-o verbalizare interogativă (căutătoare). Starea de înţeles însă, poate surveni şi prin contemplare, ca reflecţie pasivă (descriptivă), pe suportul unei imagini (mandale) călăuzitoare. Prin urmare, înţelesul poate fi comunicat (şi în absenţa referentului sau a unui comunicator personalizat), pe când starea de înţeles depinde de prezenţa celui

https://biblioteca-digitala.ro

● Sub aspect nominal, procesul trecerii din tăcere în verbalizare, ca de la nimic la valoare, respectiv la stadiul decriptării sensului, îl identificăm drept moment iniţiatic, propriu unui timp eonic (generator, promotor). În raport cu acesta, *OS* este însemnată ca *temă*, respectiv ca suport axiologic.

● Din perspectiva spaţialităţii temporale, provenind dintr-un timp primordial, *OS* se conturează idiomatic, pe un plan comunicaţional. Astfel, ea se profilează anabasic (înălţându-se de la margine spre centru), în/din arealul unui grup (etnic, lingvistic) referenţial (comunitate tradiţională, academică, de elită/breaslă etc.).

● La orizont, se relevă axialitatea unui pretutindeni temporal sau universalitate, prin care *OS* se sintetizează în simbolul unui arhetip ascensional.

● Formal, durabilitatea comportă expresia unei necontenite deschideri, prin care *OS* este aprehendabilă la nesfârşit, ca multitudine interogativă de posibile şi mereu altfel exprimabile simboluri, în siajul unei interpretări plurisemantice.

● Pe plan estetic, întrucât sensul *OS* se edifică prin verbalizare, orice limbaj sonor devine posibil. Invariantul (ca referent stabil) este textul însuşi. Cum acesta se păstrează în ascuns, nu poate fi *de*stăinuit altfel decât printr-un simbol-metaforă cu funcţie magic-incantatorie, ceea ce-i anulează însă univocitatea în raport cu datul operei. De aceea, considerăm că textualizarea *OS* probează conştiinţei exerciţiul libertăţii gândirii sale, prin semnificarea metaforică, sub aspectul de imagine (sonoră) simbolică. Alegem să numim *OS* din acest stadiu - în care funcţiile de autor şi interpret fuzionează sub aceeaşi simbolică înfăţişare -, prin termenul de *metasonie*. Aproximând o definiţie, metasonia este parcursul simbolic-ascensional al *OS*, ca metaforă a unui înţeles posibil, dintr-o rostire de gând, tălmăcitoare. De această dată, autorul ar putea spune: *Ascultaţi lucrările mele până ce le veţi putea vorbi, prin opera cântului vostru!*

---

care accede şi, implicit, a suportului de călăuzire. Altfel zis, starea de înţeles nu poate fi decât la timpul prezent şi pentru totdeauna, într-un proces de completitudine (împlinire/cuprindere a sineluiîntru sine). Înţelesul însă este limitat şi variabil, fiind relativ momentului, locului şi persoanelor relaţionate în/prin comunicare.

https://biblioteca-digitala.ro

7. *Timp netimpuit* (metatemporal) = timp al cărui conţinut este sublimat, din veşnic atractor în infinit dăruitor. Astfel, *OS* este însăşi izvorârea unui bine în sine, profund şi tămăduitor, dincolo de orice condiţionare (evaluare şi/sau materialitate). Nu mai putem vorbi în acest stadiu de vreun raport al timpului cu *OS*, tocmai pentru că cele două se contopesc indecelabil, la infinit.

Manifestarea conştiinţei autorului are un caracter integrator, graţie unei percepţii contemplativ creatoare (principiu activ). Autorul şi opera nediferenţiază la nesfârşit, deconturându-se armonic în substanţa unei subtil-iluminânde străluciri sonore, ca stare de clar-auzire lăuntrică. De aici şi sacralitatea acestei relaţii, nemărginit eliberate de orizontul incidenţialităţii (determinărilor/condiţionărilor) spaţiu-timp (ca de oricând şi de oriunde), a cărei relevanţă (concreteţe) nu alterează. Este, totodată, stadiul unei cuprinderi inund-pluriversale, de ordinul esenţei, care, prin concilierea contrariilor, devine stare pur spirituală. Aceasta corespunde estetic aspectului de totalitate (sonoră) în conexiunea (rezonanţa) binelui, căreia îi adecvăm termenul de *cosmosonie*.

Desăvârşit în opera sa, autorul nu se va mai contura printr-o altă zicere. Totuşi, ca deziderat endeomonic, ne putem imagina noi una: *Cântaţi laolaltă cu mine, cel din opera mea, întru necontenita desăvârşire a armoniei de bine!*

*

După cum se poate observa pe coloana de *ordonare* din tabloul 1, cele cinci nuanţe ale culorii *orange* (delimitate, în general, şi prin liniile duble orizontale), supraordonează stadiile relaţiei *TA-OS* în cinci suprastadii, dintre care trei sunt în pereche (0-1; 2-3; 5-6) iar două, singulare (4; 7)[1].

Grupul stadiilor din mijloc (2 – 6, delimitat prin câte o bandă orzontală de trei linii), corespunde stadiilor comensurabile şi abordabile la scara conştiinţei autorului, printr-

[1] În aceeaşi lectură, a se vedea şi tabloul 2, în care suprastadiile relaţiei *autor-operă* sunt prezentate sugestiv, în cadrul unor figuri geometrice.

https://biblioteca-digitala.ro

o serie de perspective. Le reprezentăm sintetic în tabloul următor, în referinţa a patru coloane: *perspectiva conştiinţei*; prin calitatea/funcţia de: *autor*; *interpret* – ca actant în operă şi/sau ca verbalizator; şi asupra *operei sonore*, ca obiect estetic.

Stadii interpretative	Perspectiva conştiinţei	ca AUTOR	ca Interpret	Opera sonoră
②	raţionale (mintale)	COMPOZITOR (tehnician)	Instrumentist / Analist (executant / desfăcător)	***Metrosonie*** *pulsaţie*
③	afective (sufleteşti)	TRĂITOR (însufleţit)	Însufleţitor / Unificator (oferitor / legător)	***Atmosonie*** *respiraţie*
④	onirice (artistice)	ARTIZAN (muzical)	Muzicant / Decorator (cântător / încântător)	***Melosonie*** *intonaţie*
⑤	călăuzitoare (modelatoare)	MAESTRU (oficiant)	Acordor / Agent (încheietor / purtător)	***Teleosonie*** *destinaţie*
⑥	Interpretative (destăinuitoare)	SIMBOLIZATOR (metaforizator)	Povestitor / Critic (magician / axiolog)	***Metasonie*** *incantaţie*

Cele două stadii anterioare grupului de mai sus, întrucât nu ţin de iniţiativa conştiinţei, putându-i însă stimula reflexivitatea, le considerăm cauzale. Prin urmare, le categorisim drept efective pe cele din grupul 2 - 6. Ultimul dintre ele (6), întrucât implică comunicarea prin verbalizare/simbolizare, accentuează major dimensiunea colectivă a conştiinţei. În schimb, stadiul 7 transcende deopotrivă conştiinţei individuale şi/sau colective, la scara unei stări comensurabile dincolo de putinţele omeneşti, şi în orizontul căreia tindem, precum privirea către albastrul infinit al cerului. Îi putem spune într-o mulţime de feluri ale armoniei în absolut, ca bine, comuniune sau divinitate; creativitate întru creaţie; creaţie întru Creator…

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE/FUNCŢII DE TEMPORALITATE ALE RELAŢIEI TIMP – OPERĂ ÎN ACTUL SONOR

TABLOU 1

↓ Perspectivitate de CONŞTIINŢĂ			Criterii de TEMPORALITATE (*Timp atractor – Operă sonoră*) →										
Ordonare	CARACTER de manifestare (autor)	STADIU de percepţie (operă)	I. Atributivitate **STARE** (în adâncime)		II. Nominalitate **IDENTITATE** (pe suprafaţă)		III. Spaţialitate **CONTUR** (din profil)		IV. Direcţionalitate **ORIENTARE** (la orizont)		V. Durabilitate **FORMĂ** (de expresie)		VI. Sonoritate **ESTETICĂ** (ca limbaj)
			TA (mediu)	*OS (obiect)*	*TA (moment)*	*OS (obiect)*	*TA (loc)*	*OS (obiect)*	*TA (proiecţie)*	*OS (obiect)*	*TA (sintaxă)*	*OS (obiect)*	*TA-OS (relaţie)*
0	Ludic *inocent*	Inspiraţional *viziune*	Gol *inatractor*	Disipat *imponderabil*	Atemporal *nicicând*	Indefinibil *acron*	Inpunctual *niciunde*	Inmarginal *inconturnabil*	Acardinal *nicăieri*	Disipat *nimic*	Instantaneu *textură albă*	Acursiv *nearticulat*	**Neansonie** *şoapte de fond*
1	Fenomenal *imanent*	Aconceptual *uimire*	Impresiv *incubat*	Mărginit *fixat (prins)*	Evenimenţial *doar-acum*	Incomparabil *unicron*	Punctual *doar-aici*	Liminal *periferic*	Acentric *nonaxial*	Compact *monadic*	Simultan *cluster negru*	Elementar *clipit*	**Clastrosonie** *conglomerat timbral*
2	Raţional *tehnic*	Conceptual *posibilitate*	Instrumental *potenţial*	Împlăsat *ajustat*	Referenţial *ca acum*	Simetric *izocron*	Unidimensional *tot-aici*	Continuu *unilinear*	Fritic *regulat*	Static *monoton*	Stratificat *rime de pulsaţie*	Structurat *perechi pulsatorii*	**Metrosonie** *volum de pulsaţie*
3	Afectiv *sufletesc*	Empatic *vietate*	Animat *variabil*	Elasticizat *dinamizat*	Fluctuant *spontan în acum*	Asimetric *variocron*	Bidimensional *mai mare/mic*	Diferenţiat *profilat*	Labil *incoerent*	Dinamic *alunecos*	Relativizat *comprimat/dilatat*	Inconsecvent *repetări inegale*	**Atmosonie** *expresie de mişcare*
4	Visător *artistic*	Imaginativ *închipuire*	Suspendat *intervalizat*	Nuanţat *stilizat*	Decorativ *variat pe acum*	Artizanal *ritmocron*	Personalizat *în-aici*	Configurat *profiluri complementare*	Ciclic *buclat*	Legat *refrenic*	Secvenţializat *clipe succesive*	Proporţionat *unitar-divers*	**Melosonie** *contabilitate muzicală*
5	Călăuzitor *modelator*	Deprivativ *dezauzire*	Catarctic *dezatractor*	Pregătitor *acordaj*	Precedent *înainte de acum*	Formativ *posibilitate*	Conductiv *către-aici*	Oblic-dezinent *diminuat*	Concentric *penultim/ultim*	Rezumabil *antic*	Inversat *dilatat înapoi*	Rarefiat precursiv *către tăcere*	**Teleosonie** *parcurs cadenţial*
6	Interpretativ *destăinuitor*	Înţelegător *semnificaţie*	Mitic *originar*	Destăinuit *povestit*	Eonic *iniţiatic*	Însemnat *tematizat*	Primordial *de-aici*	Idiomatic *comunicaţional*	Axial *universal*	Sintetizabil *arhetipal*	Necontenit *deschidere*	Interogativ *plurisemantic*	**Metasonie** *înţeles metaforic*
7	Armonic *integrator*	Contemplativ *creaţie*	Benefic - infinit dăruitor *clar-auzire lăuntrică*		Metatemporal *etern netimpuit*		Sacru *inalterabil prin spaţiu-timp*		Esenţial *pluriversalitate inundă*		Spiritual *contrarii sublimate*		**Cosmosonie** *totalitate în rezonanţă*

https://biblioteca-digitala.ro

Suprastadii ale relației *Autor – Operă* în actul sonor

TABLOU 2

(aug. 2012)

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile
(XII)
– studiu de caz –

Nicolae Brânduș

Primul studiu de caz înfățișat în Revista *Muzica* nr. 3/2010 (*Logica Lumilor Posibile* VII) privea opera muzicală ca rezultat al întrepătrunderii unor principii formative de tip stocastic la nivelul structurii (programul „Vagues"). Lectura acesteia urma să se desfășoare conform semiografiei tradiționale, în *Timp densitate 1, grad 1*[1].

Ne propunem în cele ce urmează să prezentăm câteva texte muzicale în care problema formării discursului muzical să se aplice diferit în lectură.

În linii mari, ca regulă de joc, am înfățișat în *Logica VIII* [2] modul în care urma să se desfășoare prestația actanților. Vom continua prin a prezenta câteva proiecte de partitură pe care le-am oferit interpreților spre a fi puse în lucru. Este vorba despre lucrarea *Match II – Monodie I și Polifonie IV*, interpretată în anii ´70 de formația *Ars Nova* din Cluj-Napoca, dirijată de Cornel Țăranu.

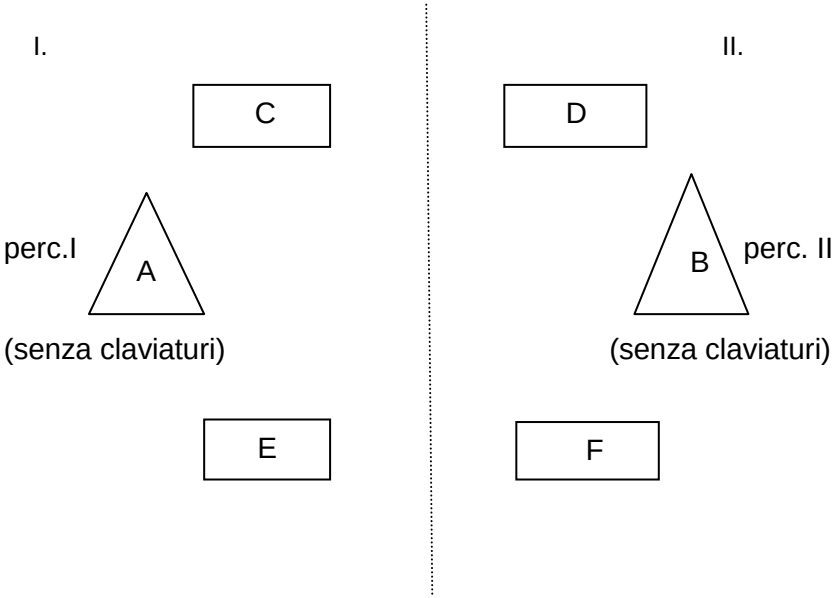
Sunt constituite următoarele texte muzicale: o partitură generală a dirijorului, șase știme oferite instrumentiștilor împărțiți în două grupe (echipe) I și II și o *Tablă de Invenții* pentru instrumentele cu sunet determinat.

Schema de mai jos indică modul în care sunt dispuse instrumentele în spațiul de execuție:

---

[1] vezi *Interferențe*, București, Ed. Muzicală, 1984, pg. 17-28.
[2] Revista *Muzica* Nr. 3/2011

https://biblioteca-digitala.ro



C, D, E și F pot fi instrumente solo sau grupe de instrumente caracterizate timbral: coarde, lemne, alamă, claviaturi. *Tablele de invenții* specifică seturi de câte două *intervale generice* urmând a fi aplicate în enunțurile fiecărui instrumentist. S-a recurs la această notație deoarece cel puțin două intervale corelate pot defini *in nuce* o *structură modală* în măsură a determina întregului o marcă intonațională; un *ethos*. În ce privește structurarea ritmică a enunțului, aceasta poate fi notată în text sau nu (liber).

După cum am menționat în *Logica VIII*, vor fi puși succesiv în emulație trei parametri: *Tempoul*, *Intensitatea* și *Registrul*, din combinarea acestora constituindu-se structura și forma jocului muzical. În ce privește *Registrul*, se va face apel la o zonă anumită de pe claviatura sonoră generală, sau de pe cea a instrumentelor participante: *Acut*, *Mediu*, *Grav*.

Partitura generală a părții I – *Monodie* – conține un set de indicații de *lectură* și se prezintă astfel:

https://biblioteca-digitala.ro

Secvența 1: Tempo

a) Intervin la indicația dirijorului percuțiile A și B succesiv, în ostinato egal cu tempi diferiți, câte unul pentru fiecare intervenție.
b) Utilizarea tuturor nuanțelor este liberă.
c) Utilizarea tuturor registrelor este liberă.
d) Se va selecționa de către dirijor un tempo al uneia dintre percuții. Acesta se va aplica în toate secvențele următoare. Cealaltă percuție *tacet al fine*.

Secvența 2: Intensitate

a) Intervin la indicația dirijorului instrumentele (grupele) C și D alternativ, sincronizându-se cu tempo-ul (*unitatea metrică*) enunțat(ă) de percuția selecționată.
b) Fiecare intervenție se va petrece într-o nuanță anumită (de la *pp* la *ff*).
c) Utilizarea tuturor registrelor este liberă.
d) Se va selecționa o *nuanță* dintre cele propuse. Instrumentul (grupa) respectiv(ă) își va continua *invenția* în tempo-ul și nuanța selecționate. Cealaltă grupă (C sau D*) tacet al fine*.

Secvența 3: Registru

a) Intervin la indicația dirijorului instrumentele (grupele) E și F, alternativ, adoptând tempo-ul și nuanța selecționate.
b) Fiecare intervenție se va petrece într-unul dintre registrele A, M și G ale instrumentelor.
c) Se va selecționa din propunerile succesive un registru al uneia dintre grupele E sau F care se va extinde pe toate instrumentele (grupele) participante. Cealaltă grupă (sau E sau F) *tacet al fine*.

În urma desfășurării jocului, instrumentele (grupele de instrumente) selecționate vor executa o *secvență concluzivă* în cadrul general dat (T, IT, H), conform indicațiilor dirijorului.

O partitură individuală va arăta astfel:

https://biblioteca-digitala.ro

I. *Percuții A și B*

1. *Tempo*:
   - La semnul de intervenție al dirijorului enunță un ostinato egal [♪ = k (MM)] de tipul , alegându-ți în mod liber instrumentele.
   - Poți aplica orice nuanță, intervenind oricând cu accente diferite.
   - Ascultă intervenția percuției opuse.
   - Adoptă pentru fiecare nouă intervenție o unitate metrică diferită de cea anterioară.
   - Descoperă în fiecare nouă intervenție o altă expresie muzicală.
   - Dacă dirijorul va selecționa tempoul ultimei tale intervenții, *menține-l până la sfârșitul părții.*
   - Percuția opusă *tacet al fine*.

2. *Intensitate* (Nuanță)
   - Continuă-ți *invenția* în tempo-ul selecționat.
   - Utilizează liber toate instrumentele.
   - Preia pe fiecare secvență nuanța enunțată de instrumentul (grupa) participantă (C sau D).
   - Susține-ți partenerii de joc (C sau D) încadrându-te în muzica propusă de aceștia.
   - *Adoptă nuanța selecționată a ultimei intervenții (C sau D).*

3. *Registru*
   - Încadrează-te până la sfârșitul părții în nuanța selecționată.
   - Renunță la contrastele de intensități și de accente până la sfârșitul părții.
   - Susține-ți în intervențiile succesive muzica propusă de partenerul (grupa) (E sau F) participantă la joc.

https://biblioteca-digitala.ro

- Enunță împreună cu partenerii de joc registre diferite (A, M, G) de sonorități de instrumente de percuție, conform propunerilor acestora.
- *Adoptă registrul selecționat al ultimei intervenții*

Secvența concluzivă va fi realizată în tempo-ul, nuanța și registrul astfel selecționate.

II. *Instrumentele (grupele) C & D*

1. *Tempo*
   - *tacet*
2. *Intensitate* (nuanță)
   - Preia valoarea metrică instituită (selecționată) la care te vei raporta pana la sfârșitul părții.
   - La semnul de intervenție al dirijorului, aplică liber în invenția proprie structura modală de două intervale caracteristice urmărind sau nu regula identității octavei ($\pm n\ 8^{ve}$) pentru orice sunet. Structurile modale vor fi enunțate după următoarele reguli:
     a) Încadrează-te în tempo-ul anterior selecționat al uneia dintre percuții (sau A, sau B).
     b) Atribuie sunetelor derivate din structura modală generică durate *conștient* raportate la valoarea metrică instituită.
     c) Enunțul unei structuri modale poate începe de la orice sunet. Se pot introduce în cadrul enunțului unei structuri sau între două enunțuri pauze de orice durată.
     d) Ultimul sunet al unui enunț poate fi considerat sau nu primul sunet al enunțului următor.
     e) Exploatează toate resursele timbrale ale instrumentului, creează liber zone *trill*, *tremollo*, *flatt*. etc. și urmărește o diversificare permanentă a expresiei muzicale.
     f) Dirijorul îți va indica pentru fiecare intervenție momentul de început și de sfârșit.

https://biblioteca-digitala.ro

g) Intervino de fiecare dată într-o *nuanță* la alegere și ascultă nuanța provenită de la instrumentul corespondent din echipa opusă pe care o vei evita în intervenția ta ulterioară.

- Ultima intervenție în tempo-ul și nuanța astfel selecționata se va continua în *invenție* până la sfârșitul părții. Instrumentul (grupa) corespondent(ă) (C sauD) din echipa opusă *tacet al fine*.
- În continuare, în secvența *3. Registru*, vei aplica în *invenție* aceleași reguli de până acum, în nuanța și tempo-ul selecționate. Te vei încadra în intervențiile următoare în Registrele (A, M, G) propuse succesiv de instrumentele (grupele) E și F, urmărind expresia muzicală provenită din *invențiile* acestora. Ultimul registru, selecționat, îl vei aplica și în secvența concluzivă, împreună cu celelalte instrumente (grupe) selecționate.

III. *Instrumente (grupe) E & F*

1. *Tempo*
   - *tacet*
2. *Intensitate* (nuanță)
   - *tacet*
3. *Registru*
   - Preia din intervențiile anterioare *tempo*-ul (valoarea metrică) selecționat(ă) și încadrează-te în *nuanța* generală selecționată.
   - La semnul de intervenție al dirijorului, pornind de la orice sunet dintr-un *anumit* registru al instrumentului (A, M, G) aplică liber structura modală de două intervale caracteristice în *invenția* proprie, urmărind sau nu regula identității octavei ($\pm n\ 8^{ve}$) pentru orice sunet.
   - Structurile modale caracteristice vor fi enunțate după următoarele reguli:
     a) Încadrează-te în *tempo*-ul și *nuanța* generală anterior selecționate.
     b) idem

https://biblioteca-digitala.ro

c) idem
d) idem
e) idem
f) idem
g) Intervino de fiecare dată într-un anumit *registru* de pe ambitusul instrumentului (instrumentelor) și ascultă intervenția anterioară a instrumentului (grupei) corespondent(e) din echipa opusă, evitându-i în invenția ta din secvența ce-i urmează, *Registrul* enunțat.

- Ultima intervenție de *Registru,* care se va extinde pe întreaga formație participantă selecționată, se va continua până la sfârșitul părții. Instrumentul (grupa) corespondent(ă) (E sau F) din echipa opusa *tacet al fine*.

Notă: S-a intitulat *Monodie (I)* această parte a lucrării *Match II* deoarece intervențiile (propuneri) ale grupelor de instrumente sunt alternative.

În apariția ulterioară din Revista Muzica va fi expusă cea de a doua parte a lucrării, *Polifonie IV*.
Aspectul *estetic* al jocului va fi discutat de asemenea în cele ce urmează.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Incursiuni în muzica de cameră românească
Cvartetul de coarde şi reprezentanţii săi din prima jumătate a secolului XX

Luminiţa Virginia Burcă

Privită în ansamblul culturii muzicale româneşti, muzica de cameră ocupă un loc însemnat. Literatura existentă, variată din punct de vedere al problematicii şi al modalităţilor specifice de expresie, include lucrări de certă valoare, înzestrate cu o remarcabilă forţă emoţională. Acum se înregistrează pulsul unor ani în care interesul pentru cele mai diferite forme ale genului instrumental de cameră a fost deosebit de viu.

Modalitatea camerală de afirmare a emoţiei artistice ia o amploare deosebită, devine chiar o necesitate.

Scrierile apărute până acum referitoare la cvartetul de coarde românesc evidenţiază existenţa unei literaturi moderne de acest gen, concludentă şi deosebit de variată din punctul de vedere al problematicii şi al modalităţilor specifice de realizare.

Traiectoria componistică parcursă de creatorii români în secolul al XX-lea confirmă aspiraţia acestora către realizarea unei arte adânc înrădăcinate în solul atât de fertil al culturii autohtone, într-un cuvânt, crearea unei arte profund originale.

Afluxul de modernitate ce caracterizează o creaţie, dinamică prin varietatea temelor propuse şi a mijloacelor sale de expresie, conduce la apariţia unui proces de configurare a unei şcoli distincte, care să consolideze, să accentueze constantele şi variabilele unei deveniri ascendente în muzica cvartetului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Momentul, stadiul temporal la care ne referim a fost stimulat şi impulsionat de aportul unor muzicieni, exponenţi de seamă ai culturii muzicale şi culturii româneşti.

O mentalitate de neconfundat stă la baza cercetărilor referitoare la ansamblul cvartetelor româneşti din prima jumătate a sec. al XX-lea, şi anume: aceea că muzica ţărănească autentică a sugerat şi sugerează unor compozitori temperamental diferiţi sentimentul unor calităţi nonromantice.

Formulele tipice caracteristice zonelor, genurilor şi speciilor folclorice influenţează forţa de creaţie a compozitorilor, exercitând asupra lor o atracţie originară. Aceste formule conştientizate intră în actul creaţiei compoziţionale, solicitând şi condiţionând valorificări multiforme. Vibraţia muzicii în „ton popular" este ceea ce s-a căutat în epocă, fapt care a vieţuit ca un dat fundamental, care uneori necesită estompări vremelnice.

Împletirea unor trăsături neoclasice şi neoromantice se cere văzută în acest context. De aici derivă o îngemănare a două modalităţi compoziţionale structural deosebite privind alcătuirea discursului muzical şi dimensiunea formelor sonore larg desfăşurate, anume "modalitatea întemeiată pe principiul proceselor tematice dezvoltătoare şi modalitatea întemeiată pe principiul discursivităţii rapsodice" (W. G. Berger) Această teză este ilustrată prin cvartetele de coarde scrise, în perioada de care ne ocupăm, de George Enescu, Dimitrie Cuclin, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, George Enacovici, Mihail Jora, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Sabin Drăgoi, Nicolae Buicliu, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu.

Vorbind despre natura intimă a cvartetelor româneşti, remarcăm faptul că ele aparţin în exclusivitate tipologiei lirice şi concertante, referirile la tipologia dramatică lipsind cu desăvârşire. Din coordonatele emoţionale ale cvartetului românesc lipsesc gestul tragic şi conflictul dintre entităţile contrare, tendinţa către prezentarea unor înfruntări existenţialiste etc. Reţinem limitarea voită a spectaculozităţii muzicii şi rămânerea în cadrul liricului calm şi a unei seninătăţi care cunoaşte, deopotrivă, chemările dorului, inteligenţei sau accentele umorului de aleasă fineţe.

https://biblioteca-digitala.ro

Reductibilitatea înfăţişărilor la termene de bază, aflate în genuri şi specii folclorice, este din ce în ce mai evidentă. În consecinţă, înţelegerea particuralităţilor proprii cvartetelor româneşti trebuie să aibă în vedere aceste componente de stil. Sunt concludente, în acest sens, încercările lui Georege Enescu (1881-1955) vizând întemeierea unui concept autohton de cvartet de coarde. Se poate avansa idea că principala dificultate în realizarea unui nou tip de cvartet de coarde consta în rezumarea muzicii la patru voci, cunoscând natura violonisticii enesciene, care este de virtuozitate prin excelenţă. Această latură a concepţiei compoziţionale o găsim în *Sonata a doua pentru pian şi vioară în fa minor*, op.6 (1889). Enescu asigură instrumentelor soliste o sferă de circulaţie mai extinsă, defalcată în registre căutate minuţios, optime din punct de vedere timbral. Materia sonoră pe care o inventează mai întâi, o încarcă apoi cu substanţe melodice şi contextuale, de unde reiese importanţa armoniei polifonizate şi modul de răsfirare a particulelor contrapunctice. Temperamental, Enescu se supune comandamentului genului cameral, în maniera de supunere a unui suveran. Exemplificăm acest lucru prin prima parte a unui *Cvartet de coarde în do major*, semnată de compozitor în ziua de 11 septembrie 1906, la Caracalia - Dorohoi. Remarcăm aici complexitatea scriiturii concertante, precum şi organicitatea substanţei melodice, de esenţă românească prin stare şi ethos, precum şi eficienţa sonoră a vocilor angrenate în discurs. Toate acestea ne dau dreptul să susţinem existenţa unui concept format, particular în suma trăsăturilor originale. Nu există nici o îndoială că partea de cvartet în do major cumulează o experienţă care se răsfrânge asupra *Cvartetului de coarde în mi bemol major, op.22. nr.1*, încheiat la 1 decembrie 1920.

Câteva caracteristici transpar din partea întâi a Cvartetului în do major pe care le enunţăm:

a) Juxtapunerea diatonicului şi cromaticului, înterpătrunderea unor aspecte diferite, amplificate ca atare.
b) Frecvenţa modulaţiilor, care caută regiuni tonale îndepărtate, descriind o evoluţie în cicluri.

https://biblioteca-digitala.ro

c) Ruperile de ritm interior dau dinamism acţiunii, împingând substanţa tematică spre culminaţii succesive, subliniate în spirit concertant.
d) Dezvoltarea îmbracă ipostaze variaţionale melodic, ritmic şi agogic enunţate cu grijă.
e) Revigorarea reprizei urmăreşte dimensionarea unei forme monumentale, poate chiar a unui ciclu de mişcări.

Pasul următor îl vedem în prima parte a unei sonate pentru vioară şi pian, în la minor – *Moderato* - semnată de Enescu la 5 octombrie 1911- Caracalia. Aici se reflectă experienţa dobândită în scrierea *Cvartetului pentru pian, vioară, violă şi violoncel în re major, op.16* (1909 - Paris). Această parte cu aspect de poem de nuanţă epico-rapsodică, poate fi considerată precursoarea capodoperei enesciene care este *Sonata a treia „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară în la minor*, op. 25 (Sinaia, 18 noiembrie 1926).

Partea de cvartet în do major din 1906 continuă un sistem de referinţă, un nou punct de plecare, situat la nivelul modernităţii reliefate. Aci se află conturată pe deplin premisa elaborării unor creaţii viitoare, definitivate după decenii şi reunite în opus 22.

În continuare, evidenţiem ideea că, în vederea dezvoltării unei stilistici camerale autonome, au fost necesare, în genere, două condiţii de bază: prima condiţie se referă la necesitatea existenţei unei stricte continuităţi în preocupări, eforturi, acţiuni şi manifestări concretizate în lucrări. A doua condiţie vizează latura calitativă şi priveşte automatizarea gândirii, particularizarea limbajului şi obţinerea unor forme concordante cu conţinutul propus, fapt care implică obţinerea unui ethos nou, a unui suflu artistic înnoitor, toate acestea contribuind la apariţia şi consolidarea unei şcoli bine întemeiate. Atingerea acestui scop final a presupus eliminarea treptată a influenţelor pe plan estetic şi pe acela al mijloacelor specifice. A presupus, de asemenea, şi originalitatea faptică a produsului artistic închegat drept un tot unitar.

Contribuţia lui George Enescu la dezvoltarea muzicii româneşti de cameră poate fi rezumată la două fapte de maximă importanţă:

https://biblioteca-digitala.ro

a) Compozitorul a descoperit, a cunoscut şi însumat fenomenele prezente din sec. al XX-lea, obţinând astfel sinteza organică a întregii experienţe majore dobândite de muzica apuseană în domeniul stilului de cameră. Şi-a definit prin această viziune clară un concept propriu şi original, care îl situează ca pe unul dintre cei mai de seamă exponenţi ai stilului de cameră. Ponderea violonisticii enesciene care l-a determinat pe compozitor la modelarea unor soluţii rapsodice, improvizatorice şi plenar concertante, la substanţializarea unor intonaţii netemperate, este însemnată în acest proces. Enescu tematizează la modul cel mai înalt artistic valenţe non romantice de structură populară, aşa cum transfigurează datele instrumentalismului popular sau lăutăresc. Enunţăm aici şi conceptul de frazare enesciană, de articulare a sunetelor şi, în general, a tuturor entităţilor melodice prin intermediul unor deprinderi violonistice. Accentuăm şi avem în vedere faptul că Enescu aplică conceptul de frazare distinct personalizat întregii literaturi muzicale universale interpretate de el. În consecinţă, frazarea enesciană are urmări asupra constituirii formei compoziţionale, asupra procesului de creaţie. Inflexiunile cromatice, luxurianţa broderiilor concură şi ele la dimensionarea unui limbaj complex.

b) În sprijinul ideii afirmate mai sus, şi anume aceea a contribuţiei lui Enescu la dezvoltarea muzicii de cameră moderne româneşti (cvartetele), afirmăm că „Orfeul moldav" a realizat acea exemplară simbioză dintre substanţa şi simţirea specifică românească expusă în forme particulare şi originale.

Cele afirmate până aici sunt îndreptăţite să acrediteze universalizarea muzicii româneşti, participarea ei la marele progres făcut de gândirea muzicală modernă.

În continuare, într-o formă succintă, dar esenţializată, îi vom aminti pe cei mai reprezentativi compozitori, creatori ai unor cvartete de cameră româneşti de factură timpuriu-modernă.

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul de coarde nr. 1 în fa major (scris în 1914), de Dimitrie Cuclin (1885- 1978) deschide şirul cvartetelor româneşti. Această compoziţie, concepută în genul de specificitate contrapunctică, surprinde prin acurateţea scriiturii instrumentale. În cvartet distingem un ethos distinct, naiv-clasic, vestitor al unui neoclasicism românesc de expresie lirică. Părţile componente ale lucrării, Preludiu, Coral şi variaţiuni; Fugă, Scherzo şi Final, alcătuiesc un ansamblu cu importante aspecte inedite.

În 1921, Alfred Alexandrescu (1893- 1959) compune un *Allegro* pentru Cvartet de coarde sub formă de sonată, în care ne întâmpină o muzică generoasă în fraze melodice şi pătrunse în tonuri în genul impresionismului de ipostază clasicistă.

Sub influenţa muzicii franceze (Debussy, Fauré, Ravel), Theodor Rogalski (1905-1954) şi George Enacovici (1891- 1965) compun în 1925 lucrări de gen: *Cvartetul de coarde în fa major*, respectiv *Cvartetul de coarde în do major, op 13*.

În 1923, Constantin Dimitrescu termină ultima lucrare în ciclul cvartetelor sale romantic-clasicizante, dar de inspiraţie românească, *Cvartetul de coarde nr.7 în la minor*.

La Leipzig, 1924, apare *Cvartetul de coarde op.10* de Ionel Perlea (1970).

Atât cvartetul de Rogalski, cât şi cel compus de Perlea se caracterizează printr-o modalitate concretizată în limbaj şi formă, într-o rigoare neoclasică sub raportul conciziei şi unităţii ciclului de mişcări. Supleţea scriiturii instrumentale şi eficienţa detaliilor sunt alte calităţi ale celor două compoziţii. Ele dezvăluie predilecţia autorilor lor pentru climatul liric, pentru avânturi romantice şi zvâcniri de umor. Aceste cvartete s-au bucurat în decursul timpului de interesul ansamblurilor noastre.

Cvartetul de coarde nr.1 de Alfred Mendelsohn (1910-1966) - Sonata; Elegia; Fugă - nu înseamnă numai un tur de orizont asupra scriiturii moderne, ci şi o deschidere asupra problematicii de mai târziu.

Cvartetul de coarde op.4 de Mihail Andricu (1894-1974) marchează orientarea către adâncirea unui filon emoţional românesc şi spre obţinerea unei facturi instrumentale profund

https://biblioteca-digitala.ro

înnoite. Elemente ale cântecului şi jocului popular, străine de orice înfloritură, mai mult doar sugerate într-o manieră nonromantică şi neoclasică, sunt înveşmântate în armură cu miresme proaspete.

Prin 1930, Mihail Andricu realizase o mutaţie de ordinul concepţiei compoziţionale. *Cvartetul în la major, op.14* acreditează nu numai un stil cameral distinct şi cameral, ci şi o modalitate inedită de tratare a unor forme tradiţionale. Aparent, lucrarea se înscrie în genul de divertimento neoclasic. În realitate, el ocoleşte ideea conflictului dintre entităţi tematice, în favoarea valorificării în forme de rigoare clasică tocmai a acelor substanţe tematice intuite şi găsite de el. Părăsind orbitele cvartetului post romantic de specificitate universalistă, Andricu creează pe calea sintezei un tip de cvartet, care ar putea fi definit „cvartet popular". Această orientare spre specificitate românească îi conferă *Cvartetului op. 14* un fel de a fi neconfundat.

Actualizarea acestei tendinţe se va face odată cu ivirea cvartetelor de coarde semnate de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Marţian Negrea şi, prin intermediul cvartetelor de coarde semnate de Zeno Vancea, Tudor Ciortea şi Alfred Mendelsohn.

Anul 1926 este cucerit de *Sonata a treia „în caracter popular românesc" pentru pian şi vioară, op.25* de George Enescu. În acelaşi an, Mihail Jora (1891- 1971) compune *Cvartetul de coarde în mi minor, op.9.* El a inaugurat o nouă fază în precizarea tipologică a cvartetului de coarde de expresie românească, prefigurând linii directoare. Remarcăm câteva caracteristici:

- accentuarea travaliului tematic
- dimensionarea indiciilor rapsodice
- concretizarea şi diferenţierea formelor îi conferă relief unui ciclu unitar
- bogată în evenimente şi situaţii contrastante
- organizarea întregului pe temeiul conceptului monotematic
- părţile mediane îi oferă calitatea de partitură de referinţă (Scherzo) care impune prin frazele lui asimetrice, prin

https://biblioteca-digitala.ro

valorile sale de ordinul armoniei cromatice, precum şi de ordinul poliritmiilor marcate. Cei care cântă cvartetul o fac cu plăcere, iar amintirea interpretului poartă mereu un prinos de recunoştinţă muzicianului Jora. Sintetizând însuşirile înnoitoare proprii *Cvartetului op.9*, se poate considera că această creaţie a făcut la rândul ei şcoală în muzica românească.

În anul 1931 se anunţă un *Cvartet bizantin* al compozitorului Zeno Vancea. Se remarcă cu prisosinţă siguranţa tratării melodicii bizantine, înţelegerea unor trăsături specifice legate de modalismul bizantin. Din păcate, pentru *Cvartetul bizantin*, cât şi *Cvartetul de coarde nr.1* de Zeno Vancea (1934) partiturile au fost pierdute.

Cvartetul de coarde nr.1 de Constantin Silvestri (1913-1969) se remarcă prin unele elemente novatoare, cum ar fi natura cromatică a limbajului şi concizia exprimării. A fost distins cu Premiul Enescu. Distingem la Silvestri uşurinţa cu care proiectează imagini sonore de o inpecabilă fineţe, imaginaţie şi sensibilitate. În *Cvartetul de coarde nr.2 op. 27* (1947) se apreciază acel cânt imaterial, supleţea inflexiunilor motivice în stare să evoce o atemporalitate romantică. Fiecare sunet din cvartet pretindea să fie numai emoţie, emoţie iradiantă. Accentuând structura monotematică a ciclului de mişcări, insistând asupra sincronizării planurilor contrapunctice, Silvestri asigura fiecărei părţi specificitatea ei. Lucrarea marchează un moment semnificativ în evoluţia muzicii româneşti de acest gen.

Paul Constantinescu (1909-1963) întruchipează tipologia folclorică a genului. Această lucrare şi-a câştigat perenitatea şi actualitatea graţie dinamicii şi virtuozităţii unei muzici exemplare. Autorul supune folclorul unor analize sistematice, coordonând în consecinţă structura tematică a părţilor distincte. Părţile extreme acordă atenţie procedeelor dezvoltătoare: elementul rapsodic apare în partea lentă, în tonul epic, care invocă lumea baladei populare.

Ion Dumitrescu alătură acestei creaţii de excepţie, în anul 1949, *Cvartetul de coarde în do major*. Această creaţie este de inspiraţie folclorică şi are dimensiunile şi caracteristicile

https://biblioteca-digitala.ro

ciclului de mişcări în forme de mari proporţii muzicale, constituind o frescă cuprinzătoare. Remarcăm în această lucrare dispunerea concertantă a jocului instrumental, abundent în formule violonistice autentice.

Marţian Negrea (1893- 1973), prin *Cvartetul de coarde în mi bemol major op.17* (1949), ilustrează tipologia neoromantică de contingenţă folclorică. Amprenta subiectivului asupra formei muzicale tradiţionale este determinată aici de motivarea romantică a mesajului artistic şi de cromatica limbajului armonic. Fără nici o intenţie abstractizantă, muzica cvartetului comunică simplu, direct şi armonios esenţe pure, româneşti, în starea lor intimă.

https://biblioteca-digitala.ro

Particularităţi ale teatrului liric

Raluca Paşcalău

Genul operei este ţinta a numeroase controverse. Opiniile diametral opuse care se vehiculează în discuţiile de pe marginea acestui gen indică necesitatea găsirii unui mod de abordare care să fie suficient de general astfel încât să transceadă contradicţiile. O nouă încercare de teoretizare a genului şi un exemplu concret vor fi prezentate în continuare.

Dacă definim opera ca teatru liric trebuie să observăm că diferenţa specifică este una transfiguratoare. Caracterul mimetic al teatrului este diminuat în favoarea utilizării unui limbaj abstract, muzica. Deoarece opera are în centru vocea umană, elementele teatrale îşi schimbă funcţia, concentrându-se în jurul acestui mijloc de expresie.

Rădăcina comună a operei şi a teatrului este textul literar, dar libretul se deosebeşte de textul dramatic prin faptul că este mult mai aerisit, esenţializat, chiar schematic, reprezentând doar scheletul pe care urmează să se dezvolte întreaga construcţie sincretică. Aceasta, însă, nu va completa din punct de vedere epic, textual, ceea ce îi lipseşte libretului în comparaţie cu textul dramatic deorece principalul mijloc de expresie este unul non-verbal, muzica. Elementele-lipsă, pe care le voi numi în continuare *variabile*, urmează a fi deduse, intuite, dar niciodată stabilite cu exactitate, de către compozitor, regizor, dirijor, solişti etc. Fiecare le va reda prin mijloacele specifice de expresie de care dispune pentru a fi din nou deduse de către spectator. Urmărind parcursul *variabilelor* vom reuşi să înţelegem mai bine acest gen de spectacol şi îi vom sesiza mai uşor particularităţile.

Datorită existenţei variabilelor, fiecare operă fiinţează în memoria colectivă ca o entitate aflată într-o permanentă dezvoltare, acumulând cu fiecare montare nuanţe şi faţete din cele mai diverse, uneori chiar contradictorii. Astfel, bogăţia operei nu constă în vastitatea repertoriului, ci în diversitatea

https://biblioteca-digitala.ro

variantelor interpretative, ca rezultat al determinării variabilelor de către diverşi factori care intervin în fiecare etapă a procesului efectiv de comunicare din cadrul operei.

În continuare propun un model de tip emiţător-receptor pentru ilustrarea mecanismului de funcţionare al teatrului liric. Pe parcursul procesului de comunicare (figura 1), se delimitează şapte etape cărora le corespund versiunile operei (V1-V6) cu grade tot mai mari de determinare a variabilelor.

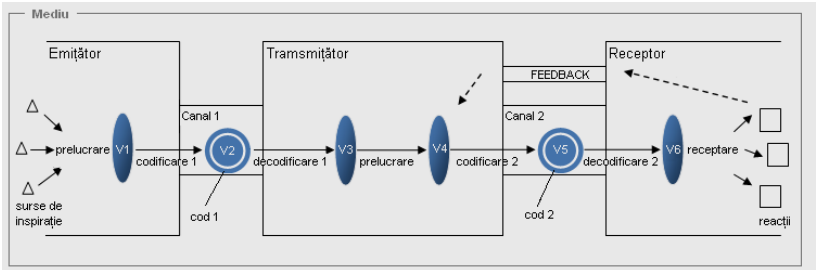


Fig.1. Modelul procesului de comunicare prin operă

Acesta începe atunci când emițătorii (compozitorul și libretistul) prelucrează anumite elemente din realitate formând prima versiune a operei (V1). Pentru a putea fi transmisă prin canalul reprezentat de partitură, aceasta va fi codificată (V2). Codul constă în text și notație muzicală. În continuare, partitura este preluată de către transmițători (dirijor, soliști, cor, orchestră, regizor, scenograf, coregraf etc.) pentru a fi decodificată (V3), prelucrată (V4) și din nou codificată (V5) urmând să fie transmisă prin intermediul spectacolului. Codul este, în acest caz, deosebit de divers, iar în centru se află vocea umană. Versiunea V5 urmează să fie decodificată și receptată de către spectatori. Aceştia vor avea un feedback. În timpul spectacolului acesta apare ca o reacţie spontană, necodificată, iar ulterior este reprezentat de pupularitatea montării şi de cronici.

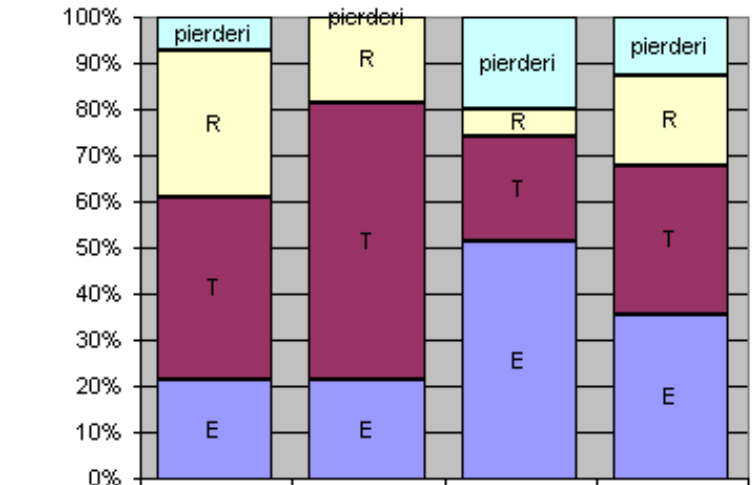
Primul care deduce variabilele este compozitorul. Acesta va codifica propria versiune în limbaj muzical creând cea mai stabilă formă de existenţă a operei, partitura. La decodificarea partiturii, transmiţătorii se vor raporta atât la

https://biblioteca-digitala.ro

versiunea emiţătorilor cât şi la tradiţia care însoţeşte fiecare operă şi care măreşte numărul soluţiilor aferente variabilelor. Felul în care vor fi redate variabilele depinde de intenţia transmiţătorilor (V4), de posibilităţile lor de codificare şi de feedback-ul de la spectatori.

Diversele montări pe care le cunoaşte fiecare titlu se completează reciproc chiar dacă unele dintre ele propun soluţii opuse pentru aceleaşi variabile. De altfel, nicio montare nu îşi propune să redea toate soluţiile posibile, ceea ce face ca o operă cunoscută precum *Aida* sau *Tosca* să fie mult mai bogată în conştiinţa colectivă decât în forma în care este prezentată într-o anumită seară în teatrul X.

În ceea ce priveşte receptarea, trebuie să luăm în considerare mai multe cazuri.



	Personaje	Sentimente	Subiect	Medie
pierderi	7,14	0	20	9,046666667
R	32,14	18,91	5,71	13,98333333
T	39,28	59,95	22,85	22,88666667
E	21,42	21,62	51,42	25,03666667

Fig. 2. Rezultatele experimentului

https://biblioteca-digitala.ro

Primul caz este reprezentat de montările care respectă cu fidelitate libretul. Aici variabilele rămân din punct de vedere teatral aproape în totalitate nedeterminate, iar singurii factori determinanţi sunt interpretarea muzicală şi creaţia soliştilor. Pentru a-și transmite mesajul artistic, soliștii au la dispoziție mijloace specifice de codificare precum culorile vocale, nuanțele, cezurile, frazarea, etc.

Având în vedere subtilitatea acestor procedee, pentru a putea descifra soluţiile propuse pentru variabile, spectatorul trebuie fie să aibă o mare sensibilitate muzicală astfel încât să intuiască afectiv mesajul artistic şi să nu simtă nevoia unei determinări explicite, raţionale a variabilelor, fie să se raporteze la tradiţia care însoţeşte opera pe care o urmăreşte, deci să fie un bun cunoscător al genului. Dacă nu are aceste calităţi, spectatorul va resimţi variabilele ca pe nişte goluri şi va declara că nu înţelege opera. Un caz particular este participarea activă a spectatorului, care se foloseşte de propria imaginaţie pentru a intui el însuşi soluţii pentru variabilele care au rămas nedeterminate. Mai ales copiii au tendinţa de a reacţiona astfel.

Pentru a demonstra acest fapt am întreprins o experienţă simplă. Am prezentat unor elevi de gimnaziu un fragment din opera *Fidelio* după care le-m adresat câteva întrebări grupate în jurul a trei repere: caracterul personajului principal, sentimentele pe care le încearcă el şi acţiunea operei. În figura 2, segmentul E cuprinde răspunsurile care se referă la ideile stabile din partitură; segmentul T este format din răspunsurile care au rezultat în urma receptării soluţiilor la variabile care au fost propuse de către transmiţători, iar segmentul R indică procentul răspunsurilor care corespund soluţiilor intuite de către receptori pentru anumite variabile. Inevitabil, anumite variabile au rămas nedeterminate şi au fost trecute în grafic ca pierderi. Graficul arată că variabilele determinate de către punerea în scenă sau de imaginaţia receptorilor reprezintă aproximativ jumătate din informaţiile decodificate de elevi.

Cel de-al doilea caz constă în montările contemporane care nu mai respectă în totalitate libretul. Mai mult chiar, unii regizori inserează noi planuri narative speculând

https://biblioteca-digitala.ro

indeterminarea libretului. Aceste montări nu le exclud pe cele tradiţionale şi nici nu modifică esenţial structura operei, ci doar pun în evidenţă noi soluţii ale elementelor variabile folosindu-se şi de mijloace specifice teatrului pe lângă interpretarea muzicală şi jocul soliştilor. Trebuie precizat că mulţi regizori mizează pe faptul că majoritatea spectatorilor nu sunt la prima vizionare a operei respective, iar montările lor au mai degrabă rolul de a comenta partitura decât de a o reda. Modul în care se decodifică opera este schimbat. Spectatorul este nevoit să se raporteze la tradiţie, iar posibilitatea de a deduce propriile soluţii este redusă. Dacă în primul caz descris cei mai importanţi determinanţi ai variabilelor erau dirijorul şi soliştii, iar mijlocul principal de codificare era muzica, acum rolul decisiv îl are regizorul şi vizualul are aceeaşi pondere ca şi muzica în codificare .

Astfel, forma particulară pe care o ia o anumită operă la un moment dat este rezultatul determinării variabilelor ei de către un complex de factori printre care: stilul, concepţia, personalitatea, inspiraţia, ideologia, mentalităţile, tradiţia, curentul artistic, experienţa, repertoriul, limba, distribuţia, vocalitatea, tehnica, dispoziţia, decorul, eclerajul, costumul, machiajul, colaborarea regizor-dirijor-solist, sensibilitatea spectatorului, feedback-ul, acustica sălii, existenţa supratitrării, etc. Prin urmare, nu există soluţii absolute ori definitive.

Pentru a ilustra ideile expuse mai sus, am luat ca exemplu opera *Don Giovanni* de W.A.Mozart, versiunea Operei Naţionale Române Cluj-Napoca din 2010 şi am încercat să urmăresc anumite variabile – importanţa personajului, caracterul, legătura cu destinul lui Don Giovanni şi atitudinea faţă de Leporello – aparţinând personajului Donna Elvira, aşa cum au fost ele determinate în interpretarea sopranei Carmen Gurban, cu care am avut un dialog pe această temă.

Făcând parte dintr-o operă clasică, versiunea V3 a acestui personaj are un număr semnificativ de variabile admițând interpretări diverse, de la tragi-comic (Piotr Kaminski, *Don Giovanni*), la dramatic sau chiar la liric (Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*). Carmen Gurban a

https://biblioteca-digitala.ro

observat că Elvira este singura femeie fidelă din operă și a început să-și construiască personajul în jurul ideii de consecvență: "tot ce face pe parcursul actelor e din dragoste pentru el, indiferent dacă e bună și tandră sau războinică" (C.G.).

Despre procesul de formare a propriei versiuni (V4), Carmen Gurban a afirmat că și-a văzut personajul ca și cum ar fi fost o persoană reală, mai mult în imagini decât în cuvinte, și că principalii factori de influență au fost tehnica vocală, cunoștințele muzical-teatrale și modul personal de a vedea opera, lumea și viața.

Variabila reprezentată de locul Elvirei în ierarhia personajelor este determinată, în V4 prin faptul că ea este cel mai pregnant personaj, fiind un liant, un fir roșu, dar și o cale de mijloc pentru celelalte personaje. Regizorul Tompa Gábor i-a amplificat caracterul, a făcut-o mai exaltată și a accentuat legătura dintre ea și destinul lui Don Giovanni prin intermediul unor simboluri vizuale. O variabilă evidentă este scena în care, îmbrăcat cu hainele stăpânului său, Leporello încearcă să o cucerească pe Donna Elvira. Din V3 nu se înțelege exact dacă aceasta nu îl recunoaște pe servitor sau dacă doar se preface. Artiștii au libertatea de a alege, iar în cazul nostru s-a optat pentru prima ipoteză.

Astfel, Donna Elvira/V4 este un personaj dramatic, ceea ce se reflectă în V5 mai ales la nivelul coloraturii, rezolvată într-o formulă mai aproape de dramatic: "Coloratura a fost o adaptare a tehnicii și a culorii la personaj, deci nimic liric, cu toate că registrul este destul de dificil, mai ales în aria a doua." (C.G.)

Versiunea V6 reiese într-o anumită măsură din cronicile ulterioare premierei din care voi reproduce un fragment: "Donna Elvira, este redată ca înfometată de mângâieri: aria *Mi tradi quell'alma ingrata* este interpretată în timp ce regia îi materializează ideile subconștiente în mâinile figuranților care îi șlefuiesc trupul statuar. Piedestalul pe care regizorul o așează pe Donna Elvira (la figurat și la propriu) i se cuvine, dacă stăm să ne gândim că, din *mille e tre* „piese" spaniole de catalog, ea este unica femeie care se consideră soția lui, perseverează, îl

https://biblioteca-digitala.ro

caută, îl cheamă la convertire." (Elena Şorban, cimec.ro, 6 decembrie 2010). Trebuie precizat faptul că soprana Carmen Gurban s-a clasat în vârful distribuţiei în ceea ce priveşte aprecierile publicului şi ale presei, iar aceasta se datoreşte unei interpretări în care variabilele au fost determinate conform unei viziuni unitare fără a fi cu totul epuizate astfel încât personajul şi-a păstrat un anume mister care a dat frâu liber imaginaţiei spectatorului.

Acest exemplu arată că realizarea unui spectacol de calitate presupune conştientizarea importanţei variabilelor şi determinarea lor prin analiza minuţioasă a partiturii şi intuirea voinţei compozitorului precum şi conturarea unui mesaj prorpiu şi adaptarea operei la condiţiile receptării. Lupta dintre tradiţionalism şi inovaţie nu este relevantă atâta timp cât determinarea variabilelor se face riguros şi conştient. Dimpotrivă, găsirea unor soluţii întâmplătoare ori manieriste la diversele variabile, justificate prin argumente exterioare cum ar fi nevoia de înnoire respectiv continuarea tradiţiei va duce la o acută lipsă de unitate şi la serioase probleme de coerenţă şi originalitate.

*

În concluzie, dacă descriem opera ca *teatru liric,* observăm următoarele caracteristici. Mai întâi, opera este o formă artistică deschisă, aproape universală, ce invită la empatie, identificare, mai ales datorită forţei cu care muzica emoţionează şi modului non-raţional prin care aceasta transmite mesajele. Apoi, toate elementele de limbaj teatral sunt dilatate. Timpul este mult mai lung decât cel eficient necesar, stările sufleteşti prin care trec personajele sunt hiperbolizate, acţiunea este una alegorică, esenţializată, iar personajele sunt caractere puternice, memorabile, dar rotunde, având infinite trăsături în nuanţe din cele mai diverse. Aceste perticularităţi ale teatrului liric fac ca receptarea să fie o trăire personală şi înălţătoare. Cu tot fastul care îl caracterizează,

https://biblioteca-digitala.ro

spectacolul de operă este o experiență unică și efemeră, ce își găsește adevărata strălucire în cea mai profundă intimitate a spectatorului, dar și a artistului liric.

Importanţa variabilelor, aşa cum reiese din rezultatele experimentului şi din informaţiile oferite de soprana Carmen Gurban, îmi îngăduie să formulez următoarea definiţie:

Opera este un teatru care îşi ascunde sensurile în sonorul, dar tăcutul limbaj muzical, “cum numai marea meduzele când plimbă sub clopotele verzi ”(I.Barbu).

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XX)
Fondul Ionel Perlea

Viorel COSMA

Unul dintre cei mai loviţi de soartă muzicieni români a fost fără îndoială, dirijorul, compozitorul şi profesorul **Ionel Perlea** (1900 – 1970). Un infarct în timpul concertului, un atac de congestie cerebrală, urmat de paralizia braţului drept, o întemniţare în lagărul hitlerist (1944 – 1945), o despărţire dureroasă de Ograda lui natală şi de ţara unde îşi lăsase colegii de breaslă, la care a ţinut mai mult decât la familia sa – iată pe scurt câteva etape şi întâmplări dramatice, ce i-au marcat existenţa. Totuşi, cariera strălucită de dirijor la *Teatro alla Scala* şi la *Metropolitan-Opera* din New York i-a mai îndulcit suferinţele.

În anul 1970, când lucram la monografia „*Elena Teodorini*", am cunoscut-o pe cea mai îndrăgită elevă a sa, pianista şi cântăreaţa de lied şi operă, **Viorica Teişanu** (1900 – 1987). Căsătorită imediat după cel de Al Doilea Război Mondial cu pianistul corepetitor al Operei Române din Bucureşti, **Nicolae Lubimirov** (1888 – 1972), „scafandrul muzician" (cum l-a numit Ionel Perlea – directorul care l-a angajat la prima scenă lirică din Bucureşti, scoţându-l din mediul marinăresc), Viorica Teişanu ne-a oferit copiile unui set de scrisori autografe ale marelui dirijor, adresate soţului ei (mângâiat cu apelativul „**Lubache**"), în perioada anilor 1945 – 1969. Atât eu, cât şi posesoarea documentelor, am publicat – după moartea lui Ionel Perlea – unele extrase din corespondenţa cu Nicolae

https://biblioteca-digitala.ro

Lubomirov, însă importanţa acestor scrisori pentru viitoarea monografie (anunţată de compozitorul Theodor Grigoriu, executorul testamentar al întregii sale moşteniri artistice, aduse din America la Bucureşti) m-a determinat să le public în integralitate.

Departe de a fi o simplă şi banală mărturie de prietenie pasageră între doi colegi, corespondenţa lui Ionel Perlea cu Nicolae Lubomirov este un tezaur de idei, de sentimente umane, de surse de viaţă clocotitoare, de artă adevărată, consumată într-un mediu de intensă profesionalitate muzicală. Dirijorul obişnuia să scrie o epistolă fluviu (17 pagini, de pildă în 1947) care, trimisă soţiei, Lisette Cotescu sau prietenului Lubomirov, circula – spre luare la cunoştinţă – în mâinile lui Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Nicolae Missil, Dinu Bădescu etc. Impactul dirijorului român cu orchestra din Milano de la Scala l-a şocat atât de puternic, încât s-a simţit obligat să descrie în amănunt fiecare repetiţie, fiecare spectacol, fiecare concert.

Poposit în cel mai important teatru liric al Europei, Ionel Perlea nu a uitat că este român şi grija în promovarea cântăreţilor Tomel Spătaru, Petre Munteanu, Lucia Bercescu, s-a dovedit un gest singular, egalat peste decenii la Opera de Stat din Viena doar de Ioan Holender. Este adevărat că nu i-a fost uşor dirijorului să-i susţină pe compatrioţii săi, fiindcă şi-a găsit „năpasta" în dirijorul de duzină, Constantin Ţurcanu, care l-a şicanat cât a putut de mult.

Întreaga bogăţie de angajamente, venite ca un potop, imediat după debutul său la Scala, se află în scrisorile/document ale dirijorului nostru. Comparaţia cu mentalitatea derizorie a instrumentiştilor şi cântăreţilor bucureşteni ocupă un loc preponderent în aproape toate scrisorile, când Ionel Perlea descrie climatul artistic excepţional întâlnit în teatrele din Italia. Admiraţia sa pentru orchestră a fost totală (doar formaţiile din Viena şi Berlin – scria maestrul – se puteau apropia de orchestra Scalei), în schimb nivelul corului rămânea singular, la o ştachetă mondială. Operele lui Verdi, Puccini, Rossini, le cântă toţi instrumentiştii aproape fără partituri, fiindcă „le visează". „*Rigoletto*" ţi-l cântă şi în somn!

https://biblioteca-digitala.ro

Dăruirea instrumentiştilor este ca o femeie frumoasă, senzuală, înamorată, care se dăruieşte toată!

Imaginea privind înaltul nivel artistic al italienilor, care se desprinde din corespondenţa lui Ionel Perlea, se citeşte la fiecare rând, iar dirijorul trăieşte – poate – cea mai sublimă şi singura bucurie a carierei artistice pe care nu a atins-o nici la Cluj, nici la Bucureşti. Concluzia? „Publicul entuziast! Dragostea pentru mine, parcă aş fi deja italian!"

Viorel Cosma

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: [Milano] 1945

Colecţia Viorel Cosma

Dragă Lubache şi scumpe prietene,

Sunt sigur că eşti supărat pe mine pentru că nu ţi-am scris până acum, nici măcar ca să-ţi mulţumesc din toată inima pentru mantaua marinărească de anul trecut. Aş fi dorit în cazul acesta ca lungile mele scrisori pe care le trimit regulat să conteze tot aşa cum ar fi fost scrise şi pentru tine, evident că ar fi o muncă inutilă de a repeta în alte scrisori acelaşi lucru.

Dar pentru a scormoni totuşi alte rânduri din partea ta, iată-mă acuma în adresă directă către tine, şi astfel sper, dacă eşti într-adevăr supărat, că vei trece peste tăcerea mea, pe care o rup acum.

Nu mă obliga însă acum să repet ce am scris şi lui Lisette, ea îţi va citi din scrisoare lucrurile care te interesează.

Tu ce mai faci şi cum te descurci în viaţa de astăzi? Aş vrea să aud că nu ai de nimic a te plânge, cel puţin din punct de vedere personal, căci greutăţile de trai de astăzi din cauza acestei inflaţii nenorocite sunt un rău comun, cari nu te ating mai tare decât întreaga societate. Trebue însă să ne păstrăm calmul şi curajul, o să mai vină odată şi vremuri mai bune!

Cert este că toţi am devenit oameni săraci, temeliile au fost complect sdruncinate, e un fapt împlinit şi deci o luăm da

https://biblioteca-digitala.ro

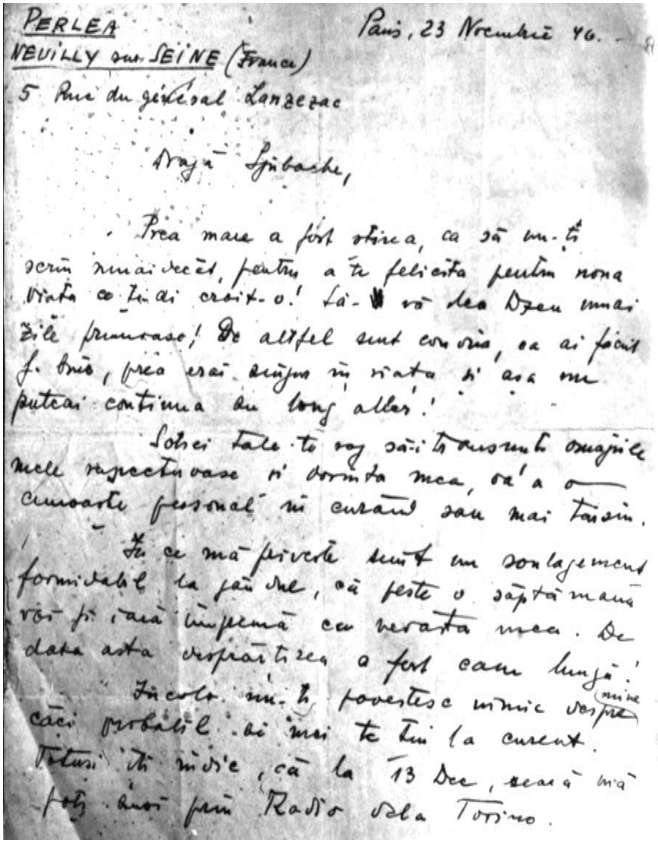
capo. Despre isprăvile mele, proiecte şi realizări, consultă te rog pe Lizette. Te rog acum din tot sufletul, mai scrie-mi, n'ai idee ce bucurie e pentru mine, care sunt astăzi atât de stingher, să primesc veşti de la acei cari îmi sunt dragi.

Te îmbrăţişez, bătrâne tovarăş de bucurii şi necazuri – să nu înţelegi cuvântul „bătrân" greşit cumva! – şi îţi doresc numai bine.

În veche prietenie al tău

Ionel

*



PERLEA
NEUILLY sur SEINE (France)
5 Rue du général Lanzerac

Paris, 23 Noembrie 46.

Dragă Ţiţibache,

Prea mare a fost stirea, ca să mi-ţi scrii numai decât, pentru a te felicita pentru nona viaţă ce ţi-ai croit-o! Să-ţi dea Dzeu numai zile frumoase! De altfel sunt convins, ca ai făcut-o bine, prea erai singur în viaţa şi aşa nu puteai continua în lung aller!

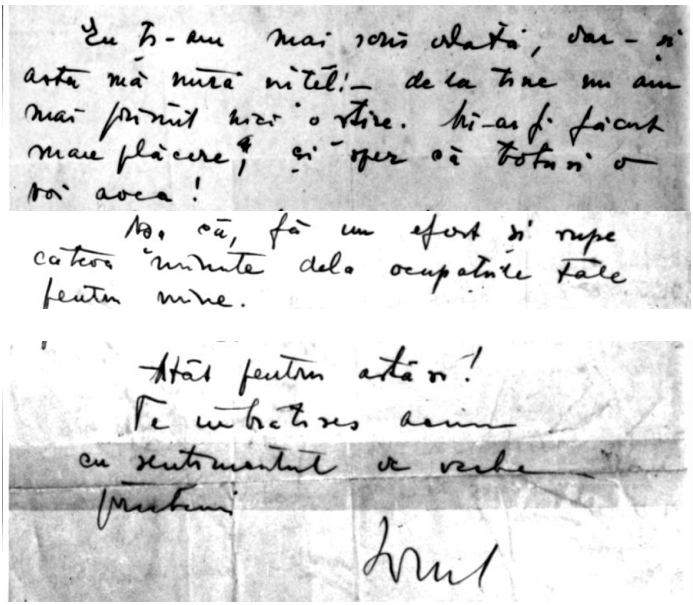
Sobrei tale te rog să-i transmiţi omagiile mele respectuoase şi dorinţa mea, să'a o cunoaşte personal în curând sau mai târziu.

Ce mă priveşte sunt în aranjamente formidabile la fără fir, că peste o săptămână voi fi iarăşi împreună cu nevasta mea. De data asta despărţirea a fost cam lungă!

Fiecare îmi povesteşte minuni despre mine, căci probabil ai mei te ţin la curent.

Totuşi îţi mai spun, că la 13 Dec, seara voi fi auzit prin Radio dela Torino.

https://biblioteca-digitala.ro



Autor: Ionel Perlea
Destinatar: Nicolae Lubomirov
Locul şi data: Neuilly sur Seine (France)
5 Rue du général Lanzerac
Paris, 23 Noiembrie 1946

Limba română
Scrisoare (copie)

Colecţia Viorel Cosma

Dragă Lubache,

Prea mare a fost ştirea, ca să nu-ţi scriu numaidecât, pentru a te felicita pentru noua viaţă ce ţi-ai creat-o! Să vă dea Dzeu numai zile frumoase! De altfel sunt convins, că ai făcut f. bine, prea erai singur în viaţă şi aşa nu mai puteai continua au long aller!

https://biblioteca-digitala.ro

Soţiei tale te rog să-i transmiţi omagiile mele respectuoase şi dorinţa mea de a o cunoaşte personal în curând sau mai târziu.

În ce mă priveşte simt un soulagement formidabil la gândul că peste o săptămână voi fi iară împreună cu nevasta mea. De data asta despărţirea a fost cam lungă!

Încolo nu-ţi povestesc nimic despre mine, căci probabil ai mei te ţin la curent. Totuşi îţi indic, că la 13 Dec., seara mă poţi auzi prin Radio Torino.

Eu ţi-am mai scris odată, dar – şi asta mă miră niţel – de la tine n-am primit nici o ştire. Mi-ar fi făcut mare plăcere şi sper că totuşi o voi avea!

Aşa că, fă un efort şi rupe câteva minute de la ocupaţiile tale pentru mine.

Atât pentru astăzi! Te îmbrăţişez acum cu sentimente de veche prietenie!

Ionel

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: [Milano] 3 Feb. 1947

Colecţia Viorel Cosma

Scumpe Lubache, mulţumiri pentru scrisoarea parvenită mie prin Scala, care mi-a făcut atâta bucurie. Şi eu, la rândul meu, îţi pot anunţa marea veste, că triumful meu de la Scala, zilele trecute întrece tot ce am realizat până acum şi toate aşteptările mele. Din capul locului, pot să-ţi confirm lucrul pe care îl doreai atât: am dirijat în picioare şi bineînţeles fără partitură. Dar asta nu trebue să te mire, căci o fac de când sunt în Italia la toate dirijările mele. Îţi trimit criticile toate, din care vezi că nici una nu m-a atacat, nici una nu a făcut nici măcar cea mai mică rezervă la adresa mea, căci – bineînţeles – dacă

https://biblioteca-digitala.ro

ar fi fost numai una mai slabă (ea ar fi fost trimisă numaidecât în ţară). (Mister Ţurcanu care încearcă mai pe toate căile să-mi facă atmosferă proastă, ar fi trimis-o numai decât în ţară. Dânsul de altfel nu a „daignat" să vină la spectacol).

Cum să-ţi descriu niţel succesul? Mai întîi tot oraşul nu vorbeşte decît de „sensaţiunea Perlea". E drept am avut şi noroc: mi s-au pus la dispoziţie interpreţii cei mai buni, în frunte cu formidabila Ebe Stignani, rolurile mici susţinute de cele mai superbe voci. Repetiţii cîte am vrut, o orchestră compusă din 18 primi, 16, 13, 10 şi nouă contrabaşi, corul dumnezeesc studiat, iar toţi maeştrii substituţi ai întregei Scale au fost la dispoziţia spectacolului; nici lui Toscanini nu i s-ar fi putut pune mai mult la dispoziţie.

După primele 3 repetiţii de lectură cu orchestra, ştiam deja totul pe dinafară fără să mai am nevoe de partitură. La repetiţia generală am fost formidabil ovaţionat de tot ansamblul, în special de orchestră, iar la spectacol, chematele la cortină nu se mai terminau; orchestra rămăsese pe loc, ca să mă ovaţioneze. De atunci primesc zilnic scrisori de admiraţie din toate colţurile, iar direcţia Scalei este la culmea fericirii. Tot oraşul este de acord că a fost cel mai desăvîrşit spectacol din stagiunea asta.

Imediat după premieră, onorariile mele au crescut la aproape dublul; de acum încolo voi avea ca minim 50.000 lire pe seară. Pentru viitorul „Cosi fan tutte", direcţia Scalei, din propria iniţiativă s-a oferit să schimbe contractul, oferindu-mi dublu caşeu. Iar astăzi mi-a comunicat agenţia mea că direcţia Scalei doreşte de acum încolo o colaborare permanentă, şi în consecinţă de cîte ori voi avea alte oferte, să mă înţeleg întîi cu ei, pentru că au mari proecte cu mine. Deja mi-au propus o serie de spectacole pentru stagiunea de vară şi peste cîteva zile voi încheia contractul.

Ştii prea bine ce înseamnă un succes sau insucces la Scala. Imediat după asta, au început tratativele cu America şi sînt convins că America va avea în curînd mare interes să mă aibă. Toată Italia ştie deja de acest succes pentru că singurul teatru care interesează într-adevăr în sens mondial este Scala.

https://biblioteca-digitala.ro

Au început ofertele şi ar trebui să mă împart în trei ca să le pot accepta toate.

Orchestra Scalei, cu adevărat este un Stradivarius, coardele sunt fantastice, poate cîteva lucruri la suflători ar putea fi încă mai perfecte. Apoi disciplina! Apoi seriozitatea fiecăruia! Uf! cînd mă gîndesc înapoi la atîţia ani de măcinare la noi! Am impresia că tot ce am făcut înainte a fost o glumă.

Nu-i mai puţin adevărat că e relativ uşor să conduci o asemenea orchestră, ea te inspiră aşa de formidabil prin cultura sunetului ei, prin precizia sa, că şi dirijatul pe dinafară nu mai e nici o problemă şi îţi mărturisesc că nici performanţele de memorie a bătrînului Toscanini nu mai mă impresionează prea tare; cu această orchestră, fără să-ţi dai aproape seama ştii totul pe de rost.

Apoi un lucru, pe care aş dori să-l ştie Dnii muzicanţi de la Bucureşti. Cînd noi le făceam cîte o observaţie pentru a obţine un sunet mai frumos, ei la Bucureşti se enervau, uneori se credeau chiar jigniţi în orgoliul lor, în schimb, aici cînd nu faci observaţii, sau cînd laşi un lucru neobservat, Scaliştii se supără sau te consideră incapabil şi atunci ai pierdut partida. Dar cînd le ceri ceva în execuţia unei fraze, sînt fericiţi a mai adăuga ceva la perfecţiunea – bineînţeles cu condiţia ca ceeace spui să aibă cap şi picior – şi apoi ei se întrec cu ambiţia pentru a-ţi demonstra ţie dirijor, că şi ei sînt capabili de orice fineţă. Dragă Lubache, aceste lucruri sînt superbe, nu am trăit nici o dată momente mai frumoase în repetiţii de orchestră. La Bucureşti, cînd aveam o repetiţie, mă duceam eu înainte indispus şi plictisit la gîndul ce mă aştepta; aci nu am cum să ajung mai repede la această plăcere şi desfătare. Ce sensibilitate în orchestră! Ce precizie! Ce acustică! Ce minune de Teatru! Închipuieşte-ţi o execuţie în care nu s-a comis nici pe scenă, nici în orchestră, toată seara, nici o singură greşeală, nici măcar cea mai mică? A fost într-adevăr perfect, aşa cum nu mi s-a întîmplat pînă acum în viaţă.

Secretul marilor dirijori acum mi s-a desvăluit niţel, pentru că acum îmi dau bine seama cât sîntem noi dirijori în funcţia unui ansamblu perfect. Este adevărat că în aceste condiţiuni şi dirijorul se înalţă considerabil. Iar în faţa unei asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

orchestre – eu însumi îmi dau seama – dirijorul poate de zece ori mai mult decît în faţa unui ansamblu mediocru, bineînţeles dacă e stofă în dirijor!

Peste cîteva zile după ce voi fi terminat a 4-a reală de „Samsone", mergem la Palermo, unde voi dirija finala ciclului Beethoven, adică trei concerte (a „opta" şi de două ori a „noua"). Voi avea ca solist pe Petrică Munteanu, care a făcut progrese uluitoare şi merge din ce în ce mai bine. De altfel peste cîteva zile cîntă aci chiar reluarea Traviatei cu Serafin la pupitru – Spătaru încă n-a reuşit să pătrundă la Scala, dar astăzi am vorbit şi pentru el cu Serafin; va fi probabil şi el angajat ca să cînte, aşa mi-a promis Serafin, care este director. (A cincea Traviată, aşa este proectul, va fi cîntată de Berceasca; păcat că bărbatul ei îi strică afacerile, căci o face şi pe ea antipatică din cauză că se poartă imposibil, este violent cu toată lumea şi spune tot felul de prostii, lăsînd impresia că este nebun.)

După Palermo mă întorc la Scala pentru a pregăti şi dirija 4 recite de „Cosi fan tutte", apoi în Aprilie urmează la Napoli 4 recite de „Salomeea", unde l-am angajat pe Spătaru în rolul lui Naraboth, apoi 2 concerte la Roma, apoi cîteva spectacole de operă (Falstaff sau Thaïs) la Palermo şi aşa mai departe.

Nu mă mai plîng de angajamente, îmi pare rău că nu le pot satisface pe toate, căci totul ar fi interesant.

Acum au început pretutindeni să mă consulte la distribuţii, şi nimeni nu mai poate cînta în operele mele decît numai dacă sînt şi eu de acord. Evident, acum toţi încep să-mi facă curte şi aşa pot începe într-o bună zi şi plictiselile; dar în toate mişcările, te asigur, sînt f. prudent, ceeace mi-a adus critica a chiar însăşi nevestei mele. Ca să-ţi dau un exemplu: un mare impresariat face în curînd un turneu cu o trupă excelentă de artişti italieni la Londra (30 spectacole) şi mi s-a cerut insistent să merg în fruntea acestui turneu. Eu însă am refuzat net, pe motivul că nu vreau să indispun colegii italieni şi că un turneu italienesc în Anglia, înseamnă în acelaşi timp şi propagandă italienească, aş că ar face o impresie penibilă să lipsească la pupitru un italian. Refuzul acesta a făcut o impresie colosală şi mă felicit pentru filosofia de a nu forţa lucrurile.

https://biblioteca-digitala.ro

Spătaru a venit ieri de la Viena unde a cîntat 7 spectacole la Staatsoper cu succes enorm (am văzut criticile şi scrisoarea de angajament) şi îmi spune că nu se trăeşte deloc prost acolo, evident la bursa neagră găseşti, ca pretutindeni totul.

Pentru lumea săracă totul e un dezastru. Informaţiile lui m-au interesat special, căci şi eu am invitaţia să fac spectacole la Staats şi un concert, aşa că am răspuns prin agenţia mea că la toamnă aş fi dispus să vin acolo. Tot mai sper să mă duc în Germania, pentru a putea avea intrarea voi încerca să dirijez undeva, probabil la Staatsoper din Hamburg, care îmi scrie mereu, principalul e s-o văd pe mama.

N-ar fi exclus că înspre vară să vin cu Lisette în ţară, bineînţeles dacă voi avea toate garanţiile că în spre Octombrie să pot pleca iară pentru a-mi putea continua angajamentele. Ce crezi tu ? Crezi că viza de ieşire în paşaport obţinută încă mai înainte de a intra în ţară ar fi suficientă garanţie? Tare aş vrea să vin pentru 3 luni, ca să ne vedem toţi şi să ne tot povestim, dar îţi mărturisesc, încă nu sînt de loc convins de treaba asta.

Intenţionez să-ţi trimit cu aceiaşi poştă şi frumosul program de la Scala; asta, şi criticile, după ce le vei fi arătat la prieteni, te rog să le depui în mîinile coanei Dada. Aş ţine mult să-l informezi în special pe Alfred de conţinutul scrisorii mele, citindu-i frazele care ar putea să-l intereseze, idem pe Jora.

Te mai rog să-i spui lui Bădescu multe gînduri bune şi dacă nu răspund prin scrisoare – sînt prea ocupat – să fie sigur că voi vorbi la Roma ce m-a rugat.

Tot ce mi-ai scris despre viaţa ta m-a bucurat mult. Lisette îţi trimite salutări, dar e niţel supărată că nu i-ai trimis o salutare.

Acum vă las şi vă îmbrăţişez cu multă dragoste

Al vostru

Ionel

*

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: 16 Mai 1947 Milano

Colecţia Viorel Cosma

Dragă Lubache,

Iată câteva zile libere pentru mine! Iată dorinţa mea de a vă mai vorbi pe larg despre isprăvile mele! Scrisoarea ta mi-a făcut multă bucurie şi mi-a redeschis dorul de ţară, de familie şi de tine şi de toţi prietenii. Dar pentru moment şi încă pentru multă vreme nu mă pot gândi la aşa ceva, ar fi un sentimentalism copilăresc!

Într-o oarecare măsură, desigur sunteţi informaţi despre mine; într-adevăr, cu mare satisfacţie pot pretinde că am călcat cu dreptul aici la Scala, la una din cele mai splendide Instituţii din lume. Despre asta mai târziu! Scala este un vis! Nu ştiu dacă coana Dada v-a trimis o serie de critici din urmă, cu care m-a elogiat întreaga presă milaneză, atât de dificilă. Apoi nu ştiu dacă v-a dat acele două programe-caiet destinate lui Alfred cît şi lui Missir. Dacă nu, atunci cere toate documentele acestea de la soacra mea, mai ales că în cele din urmă, i-am mai trimis alte critici extraordinare, care au apărut cu întârziere şi arată-le lui Alfred.

Ezit oarecum să-ţi povestesc pe larg de frică, că aţi putea crede că-mi place să exagerez lucrurile; nu, totuşi nu e nici un basm, când vă spun că întregul Milan a acceptat din toate spectacolele stagiunei „Tristanul" dirijat de de Sabata, „Samsonul" şi „Cosi fan tutte", ca punctele culminante ale stagiunei. Ceva trebue să fie adevărat din toată povestea asta, căci nu de mult am iscălit un nou contract cu Scala, în condiţiile cele mai avantajoase pentru încă 8 spectacole în Iunie, apoi alte patru în August şi încă 20 pentru stagiunea de iarnă. Nu mai vorbesc de o altă serie mare de spectacole pentru alte oraşe în Italia, între spectacolele de la Scala. Apoi mai este o altă cerere de concerte sau spectacole, pe care a trebuit să le refuz din lipsă de timp liber.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu direcţia Scalei sunt în termenii cei mai măgulitori pentru mine. După „Cosi fan tutte” s-au dat o serie de banchete pentru mine, oferite de direcţie şi de marii industriaşi ai Milano-ului, am făcut apoi mare prietenie cu Contesa Wally (di) Castelbarco, fata lui Toscanini, care are o imensă admiraţie pentru mine – prin ea, chiar şi prin direcţia Scalei, bătrânul este perfect informat despre mine; apoi o altă nouă prietenie care mă încântă mult: Fata lui Puccini, care nu lipseşte de la nici un spectacol de al meu! Sunt persoane extrem de interesante şi mărturisesc că mă simt foarte bine în ambientul lor, unde se respiră un alt aer! Unde se simte adevărata pasiune pentru muzică!

Despre Scala, ca Instituţie nu ştiu de unde să încep povestea mea? Am impresia că visez; nu-ţi pot descrie ce plăcere e să dirijezi o astfel de orchestră! Ei! Orchestra ajutată de acustica salei elegante, despre care se spune că este acum mai perfectă ca înainte, îţi dă impresia unui Stradivarius. Nu-ţi poţi închipui ce splendoare de sunet se poate obţine, mai ales la coarde! Eu singur rămân uneori uimit când repet cu ei, când aud sunete pe care nu puteam să mi le imaginez. Şi apoi, când imediat mă sesizez, că se poate obţine şi mai frumos, apoi insist şi rămân tâmpit când aud că orchestra dă, ceea ce credeam că-mi imaginez copilăreşte! Această orchestră te face să crezi că nici nu e cine ştie ce mare lucru să faci o execuţie splendidă: ea este atât de rafinată în toate mişcările ei, încât fără să-ţi dai seama, ajungi la perfecţie! Ea te inspiră la cele mai superbe pretenţii artistice; ea te forţează aproape! Aş compara-o cu o femee frumoasă, sensuală, înamorată, care se dă toată!

Dar să lăsăm poezia! Să trecem puţin la bucătăria Scalei! Orchestra e compusă din 18, 16, 12, 11, 9 coarde, câte 4 lemne, 8 corni, 4 trombe, 4 tromboni, tuba, 2 arpe şi 5 baterii. E bine, dragă Ljub – (şi asta aş ţine să difuzezi lucrurile niţel): La Scala nu există nici un fel de rotaţie, afară de suflători, prin forţa lucrului. Ei bine, nu există repetiţie, nu există spectacol, fie el de gală, de premieră, de obişnuit, popular sau matineu, fie Tristan, fie Traviata, fie Fledermaus, fie cine ştie ce să nu fie toată formaţia de coarde în picioare. E un lucru minunat! Pricepi ce

https://biblioteca-digitala.ro

de repetiţii splendide poţi face în felul acesta! Poate şi asta contribue la impresionanta disciplină ce o găseşti la Scala, pentru că în felul acesta nu se întâmplă enervări la repetiţii, când dirijorul trebue să repete lucruri, din cauză că la celelalte repetiţii erau alţi instrumentişti, ceea ce plictiseşte pe celălalt, care a mai repetat acelaşi lucru.

La „Cosi", însă am redus orchestra la 10, 8, 6, 4, 4 şi îţi jur că la toate opt repetiţii pe care le-am făcut, nu s-au schimbat odată orchestranţii, evident nici la cele cinci spectacole. Interesant de ştiut, că au fost contractate 3 spectacole cu artiştii şi cu mine, iar succesul a fost aşa de mare încât s-au putut face cinci. Ceea ce a fost considerat aci ca un record, că nici un spectacol nu rezistă mai mult de maximum 4 ori, în afară de Traviata, Bohème etc. Desigur te va interesa să ştii că la Scala, ca în toate teatrele italiene, nu există nici un fel de angajament pe an, decât numai pentru directorul artistic, cor, orchestră (şi încă aceştia în teatrele de provincie numai pe luni determinate), corepetitori, personal tehnic şi administrativ. Dirijorii şi cântăreţii sunt angajaţi pe număr de spectacole. Aşa că boerii de la Bucureşti nici nu-şi dau seama ce regim avantajos au, în ceea ce priveşte stabilitatea şi garanţia pentru bătrâneţe! Acum, unde am văzut şi stările din străinătăţi, îmi dau seama că din acest punct de vedere, ai noştri să nu se plângă! Mai ales domnii din orchestră! Orchestra Scalei, după cum am mai spus şi dat fiind că n'au nici un fel de rotaţie, lucrează efectiv zilnic şi anume tot anul! Vacanţa (bineînţeles) numai de o lună, nu a fost niciodată plătită, anul acesta este pentru prima oară plătită de când există această orchestră! Deci, nici pomeneală de trei luni libertate cum o avea orchestra noastră întotdeauna! Zilnic sunt două servicii pentru orchestra întreagă, fără rotaţie! O singură zi, lunea, orchestra are repaos când nu se repetă şi nu e spectacol! De multe ori sunt chiar trei servicii pe zi. Un exemplu: În ziua când voi face premiera „Orfeului", mi s-au fixat două lecturi (dimineaţa şi după amiaza) de orchestră pentru „Rigoletto"; pentru care, de altfel voi avea 7 repetiţii, deşi, după cum îţi poţi imagina lesne, orchestra ţi-l cântă şi în somn! Iată cum se lucrează la Scala! Frumos însă este, că nu există să-şi permită vreun orchestrant a declara că sunt prea multe repetiţii,

https://biblioteca-digitala.ro

precum n'a auzit până acum nici o ureche omenească vreun orchestrant să se plângă de prea mult lucru! Din contra – un lucru aproape de necrezut! – orchestra face de multe ori scandal la direcţie că nu se repetă destul, iar la debutul meu cu „Samson", o delegaţie a orchestrei s'a dus la direcţie, reclamând o a treia repetiţie de lectură, considerând că două repetiţii sunt insuficiente pentru un maestro de talia mea! Ce să-ţi spun, am rămas uimit, când m'am văzut cu a treia lectură! Îţi povestesc aceste lucruri pe larg, pentru că sunt realmente interesante de ştiut, mai ales pentru mentalitatea orchestranţilor noştri, cari n'au priceput încă nimic din ceea ce trebue pentru artă; aş dori din tot sufletul ca lucrurile acestea să se ştie acolo. Mi'aduc aminte de veşnicele reclamaţii ale orchestrei Radio, care de bine de rău – nu ştiu – dacă făcea mai mult de 3-4 servicii pe săptămână, de Dl Schenck, fagotist vienez, care era „victima" eternă a unei munci de „sclav", de tragerea chiulului la lucru de către Filarmonici etc.! De pretenţiile de a nu repeta în ziua premierei, nici a doua zi şi atâtea altele! De învoiri de la repetiţii sau spectacole! Lucru necunoscut aici! Apoi, acordajul orchestrelor din Italia! Şi cel de al nostru! În sfîrşit să nu mai vorbim de aceste lucruri!

Apoi sus pe scenă: Maeştri substituţi, adică corepetitorii! Fiecare cântăreţ se prezintă la dirijor perfect învăţat, pe dinafară! E lucru minunat! Mi-aduc aminte de Bebe [Petre Ştefănescu-Goangă, n.n.], care venea încă la repetiţia generală la „Maeştrii" cu partitura în mână! Apoi tot aparatul scenic, dirijorii de pe scenă, maestrul de cor, asistat de doi dirijori ajutori, el nu dirijează, supraveghează numai! De cor nu-ţi mai vorbesc, este cel mai formidabil cor ce l-am auzit. Orchestre de talia Scalei mai sunt şi la Viena şi Berlin, dar cor ca la Scala, nu cred să mai existe în toată lumea!

De când am venit în Decembrie în Italia, am dirijat aproape fără încetare, începând cu Torino (concert), Bologna (concert), Napoli (3 Tristan şi 2 Haensel und Gretel), Scala (4 Samson), Palermo 3 concerte: ciclul Beethoven şi anume Simfonia a 8ta şi de două ori a „Noua", Roma (mare concert) apoi m'am repezit o săptămână la Paris, apoi la Scala (5 „Cosi" şi două concerte cu „orchestra de cameră" din Milano), Trieste

https://biblioteca-digitala.ro

(concert) şi recent un concert la Genova unde publicul a fost foarte entuziast, a trebuit să repet bucata de la sfârşit (Tristan, moartea şi preludiul). De la Genova am făcut o plimbare delicioasă cu un prieten în maşină, de-a lungul Rivierei până la Rapallo şi mărturisesc că nu am văzut ceva mai frumos până acum în viaţă; idem ieri când ne-a plimbat un membru al Consiliului de administraţie al Scalei la lacul Como. Aţi cunoscut Villa Carlotta? E paradisul pe pământ! Alaltăieri a fost inaugurat primul teatru de stat italienesc de proză! Am fost rugat să dirijez eu orchestra Scalei o bucată la începutul spectacolului! A fost foarte simpatic – Publicul entuziast! Dragoste pentru mine parcă aş fi deja italian!

Proectele mele: După cum am mai spus, voi dirija tot Iunie la Scala! E vorba de o stagiune „extra" pentru primul târg internaţional acu după războiu. Totul va avea un cadru festiv, iar inaugurarea o fac eu cu o monumentală montare a Orfeului lui Gluck cu faimoasa Ebe Stignani. Cor de 150, orchestra mărită la 120 persoane. Asistă şi preşedintele Republicii la premieră, care este anunţată ca un mare eveniment şi ca substituirea lui „Otello" pentru care era aşteptat Toscanini. Se mai prezintă Traviata, Rigoletto, Boema şi un balet. Rigoletto deasemeni trebue să-l fac eu. În total 8 recite, deci destulă muncă într'o lună, dar îmi aduce bani serioşi şi te asigur că e nevoe!

În Septembrie alte patru spectacole la Scala, apoi plecăm cu echipa din „Cosi fan tutte" în Olanda şi Belgia, care ne cere insistent; e posibil să facem şi un spectacol la Paris şi în Elveţia. Apoi o altă serie de spectacole la Verona în Arenele, unde sunt colosal de bine plătit; între picături câte un concert, în Noembrie în diverse ţări, apoi seria mare de spectacole iară la Scala, între ele „Salomeea" şi „Samson" la Napoli şi apoi vine ceva mare de tot despre care încă nu pot vorbi.

Multe oferte frumoase a trebuit să le resping cu toate că m-ar fi interesat artisticeşte, dar ce e prea mult iară nu e bine! În orice caz sper ca în cel târziu 2 ani să-mi complectez repertoriul, care de pe acum este deja foarte mare (peste 700 de lucruri dirijate) şi mă încântă că Scala îmi dă posibilitatea să dirijez cu preferinţă opere pe care încă nu le-am dirijat. Aci totul

https://biblioteca-digitala.ro

se dirijează pe dinafară şi te asigur că, cu un ansamblu şi orchestra Scalei, nu e nici o greutate de a dirija fără partitură! Odată terminat cu repertoriul, nu voi mai dirija nimic nou, decât numai lucrări de experimentare, pentru a încuraja compozitorii tineri din toate colţurile lumei!

Directorul artistic Tulio Serafin a demisionat pe neaşteptate zilele acestea şi acum expediez în mod provizoriu, până la numirea noului director, afacerile direcţiei artistice, ceeace nu prea mă încântă, pentru că în felul acesta sunt puţin vârât în chestiuni de cari fug de atâţia ani. Noroc că lucrul este trecător, dar m'am înspăimântat când s'a tatonat pe lângă mine zilele trecute pentru preluarea răspunderii à long aller! Aud acum că va fi numită o persoană neutră, nu dirijor, care să se ocupe de bucătărie, fără prea multă mână liberă şi care va avea în jurul lui 3-4 dirijori de nume cu cari va fixa împreună în linii mari activitatea.

Aceştia vor fi de sabală (?), subsemnatul, ceilalţi încă nu sunt găsiţi. Săptămâna viitoare, şi ţi-i voi comunica. În orice caz va fi o stagiune bogată.

Despre Petrică Munteanu, tenorul român, care a fost cu noi în lagăr, în două cuvinte. A cântat cu mine în „Cosi" şi a făcut un succes foarte frumuşel. Lucrul s'a petrecut aşa: Serafin, oarecum îmbătrânit, l'a auzit şi a rămas impresionat de fraza, muzicalitatea lui, angajându-l pe loc, însă din mare greşeală, pentru Traviata, 4 recite. Contractul era iscălit aşa degeaba l-aş fi sfătuit să nu cânte. Băiatul ajunge până la repetiţia generală şi dovedind o totală insuficienţă vocală, pentru că rolul era mult prea tare pentru el, a fost protestat şi nu a fost lăsat să cânte. Scandal în lumea artistică, Serafin vehement atacat în presă (şi asta a contribuit la demisia lui), bietul Petrică, prăpădit, cu gânduri de sinucidere, caută consolare la mine. Cum sunt un om foarte „rău" (de la „Opera Română cetire") i'am ridicat moralul şi cum îl angajasem deja înaintea acestui incident pentru a „Noua" la Palermo, aveam interesul să fie cu capul sus, şi astfel într'adevăr a cântat deosebit de bine. Reîntorcându-mă la Milano am putut constata că acest băiat are o baftă cum rar se întâmplă. Tenorul care trebuia să cânte „Cosi" nu a fost disponibil la datele cerute de

https://biblioteca-digitala.ro

mine şi atunci bătrânul Serafin mi-a propus diferiţi alţi tenori, jucându-se din nou şi cu soluţia „Petrică". Repede am profitat şi am ales pe Petrică, convins că vocea lui merge pentru Mozart perfect. Serafin, evident, avea şi el interesul lui de a reabilita pe Petrică, după ce el a fost atât de atacat de presă; la rândul meu m'a încântat ideea deasemeni de a-l reabilita. Dar pe de altă parte mă întrebam dacă nu va fi un nou scandal, când publicul va auzi ca un tenor, deja protestat, va fi din nou chemat. Serafin m-a liniştit, spunându-mi că la Milano publicul este absolut obiectiv şi ştie să deosebească printre cazuri. În orice caz – ce să vă spun – am avut într'adevăr un mare curaj şi cred că am dovedit cu asta cât ajut pe artişti atunci când merită, cu toate că „domnii" de la Bucureşti susţin contrariul. Şi numai eu ştiu pân ce emoţii am trecut la repetiţia generală din cauza lui Petrică, căci nimeni nu mai avea încredere în el şi nici n'a cântat prea bine la această repetiţie din cauza trecutului. Iar dacă el ar fi „....o" şi de data asta, ei bine, eu m'aş fi ales cu nişte atacuri de nu mai puteam niciodată să mă prezint la Scala: fără îndoială, s'ar fi spus atunci: acest dirijor român, d'abia venit la Scala, ne bagă acum pe compatrioţii lui pe gât. Unde mai pui că la Scala tenorul este sempre cel mai expus, iar publicul este neiertător de exigent, fiind obişnuit de-a lungul întregei istorii Scaligere cu tenori de rang, Caruso, Gigli, Pertile, Lauri-Volpi etc. Ei bine, Petrică (nu pot să spun că i-a tâmpit) a trecut foarte curat, cu aplauze la scenă deschisă şi eu şi Lisette cu Cristinica în sală, eram fericiţi şi respiram uşurat! Gândiţi-vă că, cu câteva zile mai târziu, un Lauri-Volpi a fost literalmente fluerat în Boema! Dar ce curaj am avut! Nu ştiu dacă l-aş avea a doua oară? Mi-era aşa milă de el şi când am văzut că are o şansă de reabilitare, puteam să nu i-o dau? Dar care altul în locul meu şi-ar fi luat în gât o asemenea afacere? Dar sunt sigur, că Petrică nu realizează nici pe jumătate cât am făcut pentru el şi cum mi-am pus pielea în foc, căci îţi imaginezi ce nas poartă acum, dar nu face nimic, am învăţat deja de mult să nu te aştepţi la recunoştinţă, cu toate că înaintea premierei eram pentru el în scrisori „tata", „Dumnezeu" tot ce vrei! Şi aşa a ajuns Petrică să fie cântăreţ la cea mai mare instituţie, cântând 5 recite de „Cosi". Trei spectacole erau contractate cu întregul ansamblu

https://biblioteca-digitala.ro

dar succesul fiind imens, s-au putut da încă două! Lucru record pentru Scala!

Şi Berceasca şi-a încercat norocul la Scala, dar cu toată vocea ei, pe care nu am mai auzit-o de la Bucureşti încoace, a ratat totul la Scala, din vina ei şi, bineînţeles, din cauza acestei canalii de bărbat. Închipuieşte-ţi, la banchetul Scalei, oferit mie de directorul general, acesta mi-a povestit un detaliu amuzant, pe care-l avea de la Serafin. Primul lucru, care l-a făcut Ţurcan, când s-a prezentat cu ea la Serafin, a fost să declare că eu sunt un „Nazi" şi, că sunt „expulzat" din România! Ăştia sunt românii colegi! Dar s'a făcut de râs, căci prompt i s'a răspuns, că aceste lucruri nu interesează Scala: căci numai „valoarea contează acolo". A fost tâmpit, pentru că situaţia mea din România se cunoaşte perfect de bine în Italia, aşa cum este ea într'adevăr. De altfel nimeni nu l'a luat în serios, chiar nici maeştrii substituţi, cu cari stătea toată ziua de vorbă, bârfindu-mă pe ruptele. La rândul meu, când îl întâlneam pe culoarele administraţiei, îi răspundeam foarte distant la salutul lui acru. Dar într'o seară a asistat la un „Samson" şi cum publicul îmi făcea iar o manifestaţie colosală la apariţia mea, se vede că a rămas impresionat şi a schimbat de idee, căci după asta a venit foarte umil înspre mine pentru a mă „felicita". Bun şi iertător cum sunt, i-am dat mâna, dar acum îmi pare rău, după ce am aflat canaieria lui.

În timpul acesta, Serafin, greşind din nou a distribuit-o pe Berceasca în Traviata, vroia o Traviata mai dramatică! I-a fost pus la dispoziţie cel mai bun corepetitor timp de o lună şi, finalmente, a ajuns la orchestră cu o comisie în sală; eu însă n'am putut să asist. Ei bine, a fost un desastru! Cu toată munca ei de o lună, Dânsa nu mergea în nici o măsură împreună cu orchestra şi vocalmente nu era decât un urlat. Serafin şi comisia au rămas consternaţi, bineînţeles a fost imediat trimeasă la plimbare. Reacţia lor: Ea cu nasul sus, bravând, iar Ţurcan se apucă (de la „Opera Română cetire") cu maniera lui de revoluţionar să ţipe la Serafin, faţă de toată cealaltă lume! Ce să-ţi spun? Toţi i-au întors spatele, iar a doua zi când mi s'a raportat afacerea mi-a crăpat obrazul de ruşine ca Român! Acum Serafin îmi cerea informaţii despre aceşti doi tipi, prudent

https://biblioteca-digitala.ro

cum sunt, am apărat-o pe ea încă, cât am putut, spunând între altele, că dat fiind vocea ei, trebue puţină răbdare în ceeace priveşte muzicalitatea ei, căci şi alţi mari cântăreţi, cu renume, nu sunt întotdeauna impecabili cu privire la asta. Dar unul din direcţie mi-a răspuns prompt „că Scala nu e şcoală!"

Şi aşa s'a terminat pentru totdeauna povestea cu Berceasca la Scala! Asta dovedeşte că dacă eşti la Bucureşti „mare", nu înseamnă că ai şi Scala în buzunar. Acum ei se produc la Palermo, ea cântând, el „prinţ consort"! Bine, după afacerea asta Dl Ţurcanini a umplut toată Roma că eu aş fi lucrat-o pe ea la Scala! Şi bârfesc Opera Română şi atâtea altele. E un tip într'adevăr periculos, infam, fără Dumnezeu şi finalmente nebun!

Că nu mă poate pişca cu nimic, asta e altă treabă. Bineînţeles nu mă poate deranja cu nimic, dar v'am povestit lucrul ca să se ştie ce fac Românii pâ'n străinătăţi. J'en ai assez en ai!

Spătaru a fost aci, venind de la Viena, unde a cântat 20 spectacole la Staatsoper. Acum încerc să-l fac să cânte şi el la Scala, a ajuns acum în urmă să cânte excepţional de bine din toate punctele de vedere.

I-am aranjat zilele acestea, audiţia în faţa mea şi a unei comisii, dar n'am putut încă obţine un rezultat definitiv, căci totuşi au fost câteva rezerve în ceeace priveşte volumul, pretenţiile la tenor pentru stagiunea viitoare vor fi mărite! Cred însă că-l voi putea distribui, ca debut, în Butterfly, iar după asta, dacă face succes poate trece la Rigoletto sau Bohème, care sunt aci cele mai expuse roluri pentru tenor liric.

Mai sunt o serie de cântăreţi români aci, cari mi-au venit toţi pe cap pentru a-i proteja la Scala, dar n-am ce să le fac, trebue multă, multă prudenţă, cu atât mai mult că nu mă pot expune să mi se reproşeze că vreau să-mi impun „clica mea". Desigur, aşa s-ar zice la prima nereuşită.

Mai este cântăreaţa Irina Fratitza care s'a lansat în mod surprinzător la Londra, unde are contract pe 5 luni: cântă Don Pasquale, Rosina, Gilda, cam asta. Am să încerc să-i fac ceva la Scala când o veni iară.

Ce elemente tinere şi promiţătoare mai sunt la Bucureşti?

https://biblioteca-digitala.ro

Zilele trecute am avut o mare bucurie: Marele dirijor Hermann Scherschen mi-a scris din Elveţia că va dirija în Septembrie „Variaţiile" mele la Zürich, Bineînţeles, mă voi duce să asist. „Don Quichote"-ul ce l-am scris la Paris vreau să-l fac într'o bună zi cu Orchestra Scalei, dar până în prezent n'am reuşit să complectez materialul de orchestră şi nici nu ştiu când voi avea timp. Mai ales, că efectiv, nu am decât 20 zile de repaus în Iulie, de care vreau să mă folosesc, dacă obţin viza americană, să mă reped pentru o săptămână la München.

O întâmplare care putea să aibă urmări tragice a fost acum două săptămâni: un accident de automobil! Avocatul orchestrei Scala ne-a invitat să petrecem o zi la Como. La treizeci de kilometri afară de Milano, el fiind la volan, îi vine rău şi leşină; eram în viteză de 70 pe oră. Ei bine, maşina a luat-o razna, ajunge pe şinele căii ferate alăturate, sare ca o pasăre şi Dzeu ştie cum ne-am oprit şi cum nu ne-am dat peste cap. Ce să-ţi spun, ne-au trecut năduşelile! Avocatul zăcea în nesimţire la volan, norocul nostru însă a fost prietena lui care a avut prezenţa de spirit să manipuleze la maşină pentru a opri motorul. Eu personal, uitându-mă fericit înspre munţi nici n'am observat în clipa aceea că conducătorul îşi pierdea cunoştinţa. Lisette lângă el deasemeni!

Iată că v'am povestit o mie şi una de lucruri şi vă rog să mă iertaţi de a fi făcut asta cu atâtea amănunte.

Dragă Ljub! În prima versiune destinasem aceste rânduri lui Alfred, pentru că nu e greu de ghicit că aş fi avut interes ca anumite lucruri să le difuzeze mai departe. Concomitent cu asta am vrut să-ţi trimit copia, ca să fii la fel informat. Vei înţelege că-mi este într'adevăr greu să repet toate lucrurile în câteva scrisori şi de aceea am recurs la acest sistem de copii.

Dar asta nu înseamnă că va trebui să consideri aceste rânduri scrise altuia. O copie va merge la fraţii mei.

Eşti însă un leneş incorigibil! Când ai şti cât de mult muncesc, apoi cât de mult am de studiat în casă şi în al treilea rând, câte sute de scrisori, cu conţinut lung şi detaliat am de expediat în toate colţurile lumei, ei bine, atunci voi toţi şi în special tu ca bun prieten care îmi scrii aşa de puţin şi rareori,

https://biblioteca-digitala.ro

faţă de cantităţile ce scriu eu pentru voi, sunteţi de neiertat. Am meritat eu asta? Cred că nu!

Dar nu ne vom supăra! Mă gândesc de mii de ori la voi, în special la tine, şi întotdeauna îmi închipui că într'o bună zi vei putea veni aci cu soţia ta, ca să asculţi timp de două luni Scala şi să mă vezi şi pe mine la lucru şi să te convingi cât de mult poate da un artist aci când i se pune la dispoziţie tot ce îi trebue. Desigur aţi fi fericiţi de a auzi atâtea lucruri superbe la Scala!

Acum vă îmbrăţişez cu toată afecţiunea mea şi aştept cu nerăbdare rânduri lungi de la tine.

Te-aş ruga să arăţi lui Alfred, sau să-i citeşti pasagiile din această scrisoare pe care ar putea să-l intereseze, sau dacă crezi, să o citească. Las aceasta la judecata ta!

Scuză greşelile mele de scris şi chiar de românească, dar cum sunt obligat să scriu în cea mai mare viteză nu mai am răbdare să mă gândesc prea mult de a găsi fraze impecabile.

Cu dragoste şi pe curând

Ionel

P.S. În curând sper să găsim un apartament, fiind acum stabilit definitiv la Milano.

Te rog mai ai grijă de soacra mea şi de „Oana"!

*

Autor: Ionel Perlea — Limba română
Destinatar: Nicolae Lubomirov — Scrisoare (copie)
Locul şi data: Albergo Turistico Napoli
1 Ian. 1948

Colecţia Viorel Cosma

Noroc porumbeilor să vă aducă Anul Nou! bucurii cu toptanul şi mereu tot atât de mult amor! Mai duceţi-vă pe la mama şi sărutaţi pe tante Marie din partea noastră.

Vă pup şi mi-e dor de voi

La mulţi ani! Lisette
Cristinel Ionel

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

INNERSOUND
International New Arts Festival

„Grădinile secrete" ale omului contemporan

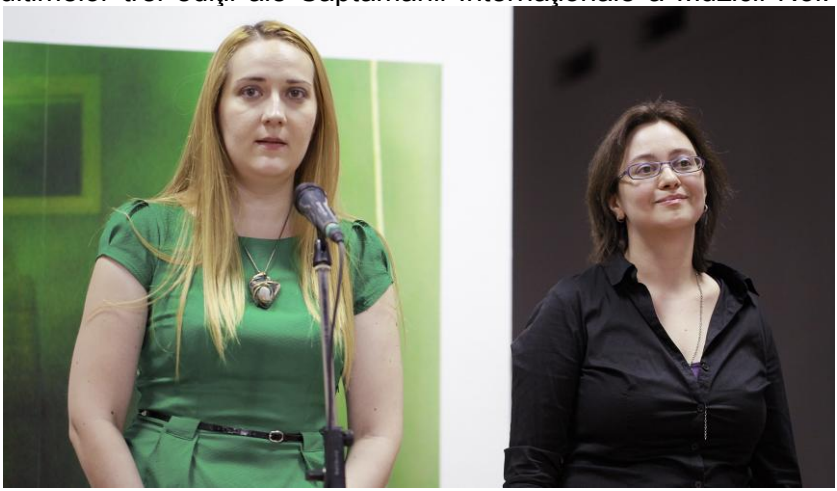
Despina Petecel Theodoru

Organizată cu entuziasm, cu o doză imensă de altruism, dar şi cu o viziune clară asupra importanţei dintotdeauna a faptului de artă şi cultură în cunoaşterea de sine, de către compozitoarele Sabina Ulubeanu şi Diana Rotaru, în colaborare cu Asociaţia OPUS (condusă de Cătălin Creţu), Muzeul şi Clubul Ţăranului Român şi Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti, prima ediţie a Noului Festival al Artelor (28-30 August, 2012) s-a desfăşurat sub genericul *InnerSound – Sunetul Interior.* Prin sintagma, ce sugerează una dintre fotografiile realizate de Sabina Ulubeanu pentru expoziţia care a „străjuit" manifestările programate în sălile Muzeului Ţăranului Român, tinerele iniţiatoare au intenţionat să sugereze o „fereastră deschisă spre interior, către propriile vise şi idei creative".

Caracterul sincretic, interdisciplinar, ca şi nonconformismul manifestărilor din care a fost alcătuit – spectacole multimedia, instalaţii interactive audio-vizuale, expoziţia de fotografie *InnerSpace*, proiecţii de film (scurtmetraje), cu muzică *live*, concepute special pentru această ocazie şi, în final, un concert al cărui motiv/pretext

https://biblioteca-digitala.ro

tematic a fost *jocul de şah* – au transformat cele trei zile, cât a durat Noul Festival, într-o binevenită prelungire a atmosferei ultimelor trei ediţii ale Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi.



Spun *binevenită*, întrucât am certitudinea că fenomenul artei contemporane stimulează intelectul şi psihicul uman într-o măsură notabilă supunându-l – în sensul cel mai nobil al cuvântului – unui permanent exerciţiu de verificare a propriului orizont cultural şi chiar a descoperirii propriei identităţi uman-spirituale. Căci, în timp ce semnificaţiile artei clasice sunt intrinseci, cele ale artei contemporane sunt voalate, camuflate, deghizate, iar decriptarea lor necesită adesea efortul unor investigări în zonele adiacente artei respective – cea sonoră în cazul de faţă. Or, creaţia – indiferent de domeniu – are rolul unei veritabile oglinzi, care te ajută, cum ar spune Plotin, să „înlături prisosul, să îndrepţi ceea ce e strâmb, să cureţi ceea ce e întunecos [în propria fiinţă], făcându-l luminos...”. Iar în anii din urmă, artiştii tind cu oarecare consecvenţă spre recuperarea armoniei, a consonanţei, a lirismului, a purităţii melodice primordiale.

Au fost trei zile dense, în care s-a spus „mult în puţin”, fiecare eveniment reuşind să coaguleze un public al cărui număr a depăşit toate aşteptările – semn că omul modern e dispus, în fine, să descindă în sine, privindu-se în oglinda artei

https://biblioteca-digitala.ro

zilelor sale, cu scopul de a-şi cunoaşte *mai ales* limitele, pe care doreşte să şi le depăşească.

Dacă ar fi să personalizez fiecare dintre cele trei zile cât a durat festivalul, aş spune că *prima zi* a stat sub semnul *spaţio-temporalităţii* - poate şi datorită asocierii mediului electronic cu sunetele specifice clavecinului, în recitalul inaugural susţinut de către organistul şi clavecinistul Michael Quinn şi compozitorul Fergal Dowling - totodată iniţiatori, în 2008, ai grupului de muzică electroacustică *Dublin Sound Lab*.

Deşi timbralitatea clavecinului şi-a păstrat mereu autenticitatea, procesarea electronică şi computerizată a sunetelor a permis multiplicarea şi amplificarea lor, generând spectre şi halouri cu efecte spectaculoase uneori. În lucrarea intitulată *Grădina secretă II,* pentru clavecin şi 4 canale de bandă, a compozitoarei finlandeze Kaija Saariaho, sunetul concret, armonia, timbralitatea au interferat ori s-au suprapus, prin intermediul procesărilor electroacustice, de tipul celor practicate în cadrul IRCAM (Institutul de Cercetări şi Coordonări Acustice/Muzicale), a cărui absolventă este şi autoarea, plăsmuind adevărate reţele, preponderent ritmice. Construită din succesiuni de coliziuni şi sincope, din contorsiuni contrapunctice şi porţiuni liniare, muzica a părut a se naşte în conformitate cu procesul construcţie/deconstrucţie, tipic evoluţiei Universului. Era ca şi cum s-ar fi confruntat două epoci diametral opuse, întâlnite însă pe axa spaţio-temporalităţii într-o simultaneitate amiabilă: preclasicismul - reprezentat de timbrul clavecinului - şi era cosmicităţii prin excelenţă, reprezentată de mediul computerizat! Abia în final, după epuizarea erupţiilor ritmice se instalează repaosul, revelând, printr-o linearitate sonoră plutitoare, magia aproape esoterică a *grădinii secrete*. Piesa *Sur les pointes* (*Pe vârfuri*), pentru clavecin, a irlandezului Gerald Barry, considerat drept un „compozitor cu invenţii stranii şi rare”, a avut alura unui intermezzo liric, a cărui puritate a constat în simplitatea ritmico-melodică a motivului tematic, amintind de ritmul copiilor din folclorul universal. A fost un insert, asemănător unei teme cu variaţiuni, bazate pe o combinatorie intervalică la fel de simplă, cu unele conglomerări acordice sporadice. Mai complexă decât primele două – deşi

https://biblioteca-digitala.ro

doar o schiţă! -, piesa lui Fergal Dowling, *Sketch*, pentru violă, voce, clavecin şi computer e clădită, aşa cum o spune şi titlul, pe un tipar teatral-dramaturgic, sau ca să citǎm viziunea autorului asupra actului componistic, sub forma unui „act sculptural, ce include implicarea obiectelor sonore şi a prezenţei spaţiale.” Aşadar, vocea ar avea semnificaţia unei sculpturi, iar instrumentele, pe cea a obiectelor sonore, toate legate între ele de rezonanţa mediului electronic. Lucrarea nu e lipsită de o tentă umoristică, rezultată din succesiunile sincopate ale ritmurilor eterogene, minimaliste, dar şi din intervenţiile vocii înregistrate, care rosteşte cuvinte disparate – de la numere la lucruri sau propoziţii scurte: *doi, cinci, timp, înalt, niciodată, viitor, eu mă transform* etc. -, cu cezuri între ele, pe diferite tonuri şi de diferite intensităţi. Aş spune că efectele acestea suprarealiste, ca şi ritmurile intens sincopate, trimit cu gândul la sincopele existenţiale şi, deopotrivă, la cele cosmice. Compozitorul precizează că, în piesa sa nu există sunete

procesate, ci doar înregistrate în timp real, pentru a fi reproduse în momentul interpretării.

O lucrare cu un titlu sofisticat este cea semnată de Jonathan Nangle, *Dying from the moment it’s struck*, pentru 8 canale media – ceea ce s-ar traduce prin: *murind în clipa în care-l atingi* (se referă la sunet). Nangle precizează dubla semnificaţie din titlu: pe de o parte, dispariţia sunetului, imediat

https://biblioteca-digitala.ro

ce-l atingi, pe de altă parte, o piesă odată compusă e ca şi moartă până în momentul interpretării ei. Tot dublă e şi semnificaţia construcţiei piesei. Pe un fel de pedală redată de mediile electronice, compozitorul suprapune diferite repere, algoritmic, printre care sunete lovite sau ritmuri şi timbruri punctate, făcând posibilă perceperea timpului, prin contrast cu imuabilitatea spaţială.

Cea mai amplă, dar şi cea mai interesată din recitalul celor doi irlandezi rămâne, indubitabil, lucrarea *Pentacle*, semnată Jean-Claude Risset – un autor binecunoscut publicului nostru, din programele diferitelor ediţii ale Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi – şi dedicată uneia dintre virtuozele claveciniste, Elisabeth Chojnacka - cea căreia i se datorează impunerea clavecinului modern în viaţa de concert, construit special pentru ea de către Anthony Sidey. Concepută pe cinci niveluri: primul, asemănător unui *portic* prin care se pătrundea în templele din antichitatea greacă, cel de-al doilea, ca un joc de *intensităţi* acordice, al treilea, schiţând *volute* în jurul diferitelor înălţimi sonore, al patrulea, bazat pe *rezonanţe şi filigrane* clavecinistice şi al cincilea, imaginând o „coborâre implacabilă în tenebrele haotice", partitura lui Risset evoluează strâns, de la impetuozitatea dramatică a sonorităţilor clavecinului şi mediului electronic împletite, la agresivitatea ritmico-acordică a aceloraşi, şi, de aici, la secvenţe rarefiate – atât în partitura clavecinului, cât şi în sonoritatea mediului electronic. Ambele sunt intersectate de arpegieri multiple, ce fluidizează spontan discursul muzical. Penultima secţiune introduce elementul de mister, graţie acelor *volute* ample, învăluitoare, aproape cantabile, de o bogăţie coloristică plină de farmec. La un moment dat, spectrul acesta fermecat e pigmentat cu sunete răzleţe, ca nişte sclipiri stelare, ce generează un dialog fără frontiere între sunet, timp şi spaţiu. Ultimul nivel este alcătuit din arpegieri ferme, ascendente şi descendente, ca nişte scări simetrice, cu efecte optice halucinante, asemenea multora dintre operele graficianului olandez Escher, ca de pildă cele intitulate *Urcând şi coborând*, *Relativitate* sau *Turnul lui Babel* etc. Recitalul irlandezilor a

https://biblioteca-digitala.ro

încheiat cu brio prima parte a zilei inaugurale a festivalului *InnerSound.*

Seara s-a încheiat cu spectacolul multimedia, *SerpenS*, realizat de grupul *SeduCânt*, cu muzică de Diana Rotaru, spectacol prezentat şi în ediţia de anul acesta al Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi şi pe care l-am comentat în articolul dedicat evenimentului, în *Actualitatea muzicală* nr. 6 din Iunie 2012.

Cu excepţia flautistului grec, Zacharias Tarpagos, înlocuit de Adrian Buciu, precum şi a complexificării imaginilor video, datorate lui Mihai Cucu, ce dublau sau potenţau acţiunea mitului şarpelui – simbol al Haosului şi ordinii, al înţelepciunii şi al maleficului în egală măsură -, spectacolul a beneficiat de aceeaşi interpretare performantă, expresivă, datorată unor instrumentişti pentru care actul interpretativ înseamnă transgresarea zonei muzicii şi canoanelor specifice ei: Ana Chifu (flaut), Maria Chifu (fagot), Sorin Rotaru (percuţie), coregraful şi dansatorul Lucian Martin şi nu în ultimul rând, soprana cu glas penetrant, consistent şi un ambitus vocal aproape ireal, în interiorul căruia evoluează cu uluitoare dezinvoltură, Irina Ungureanu – în rolul „femeii spirituale”, al

https://biblioteca-digitala.ro

„Evei de Lumină", deţinătoarea Înţelepciunii şi Cunoaşterii. Inteligent gândit şi conceput, cu înţelegerea în profunzime a semnificaţiei mitului gnostic, cizelat în cele mai fine detalii, cu o muzică ritualică transfrontalieră aş spune, unde bocetul autohton de pildă consuna cu ritmuri şi vocalize extra-europene, spectacolul Dianei Rotaru ar merita reprogramat şi pe alte scene din ţară şi chiar de peste hotare, pentru a putea fi văzut/auzit de cât mai mulţi amatori de artă sincretică de calitate.

Datorită predominanţei imaginii şi formelor geometrice alese – ca în expoziţia de fotografie şi în secvenţele cinematografice – şi, de asemenea, implicării mediului electronic în Instalaţia audio-video semnată de Cătălin Creţu şi Mihaela Kavdanska, cea de-*a doua zi* a Noului Festival al Artelor ar putea fi situată în categoria artei *sincretic-constructiviste.*

Pentru a ajunge la Instalaţia interactivă propusă de Cătălin Creţu – *Inner Dust* (*În interiorul prafului, al pulberii*?) - am tranzitat spaţiul expoziţional din cadrul Muzeului Ţăranului Român – *Inner Space* (*În interiorul Spaţiului*), unde erau expuse câteva serii de fotografii, realizate de către şapte tineri profesionişti: Mihai Cucu a ales să imortalizeze *fumul* – de ţigară?! -, diafan, gris-albăstrui, în forme volatil-şerpuitoare, puse în valoare de fondul de un negru profund, precum şi câteva mici cratere vulcanice multicolore, în fierbere, dând impresia unor adevărate picturi; Sabina Ulubeanu a venit cu o suită de chipuri umane şi spaţii publice, estompate de nuanţele alb-negru; opţiunile lui Horia Andrei Niţu s-au îndreptat către unele aspecte arhitecturale, în tonuri întunecate, cu tente albăstrii; Mirona Radu a fost atrasă de ideea „tabloului în tablou" şi de combinaţii de culori calde – roşu, orange -, violentate de câteva pete de negru, efectul fiind acela al unor picturi în ulei; chipurile de copii şi maturi surprinse de Gyuri Ilinca se manifestă deschis, în natura mediului rural, cântând chiar la diferite instrumente, ce compun în genere tarafurile săteşti de lăutari; Cornel Brad a expus un grupaj de peisaje reflectate, simetric, în apă, iar Cristina Irian a preferat să confere un aer fantomatic siluetelor şi obiectelor prezentate.

https://biblioteca-digitala.ro

Exponatele au reflectat doza de sensibilitate, simţul de observaţie a mediului înconjurător şi simţul psihologic, ale fiecăruia dintre artişti.

În fine, am pătruns în ambianţa Instalaţiei audio-video. Un personaj feminin – performer-ul Luiza Neumayer – a pus în mişcare imaginile proiectate electronic, determinându-le sensul, formele şi amploarea. La început imperceptibilă, misterioasă, muzica susţine şi concordă cu puzderia de puncte împrăştiate pe ecran, care se transformă în sferule din ce în ce mai mari şi, din nou, în linii fragmentate sau în mănunchiuri de linii, ca nişte snopi, apoi se preschimbă într-o succesiune de fîşii, mai late sau mai înguste, suprapuse şi separate de alte benzi luminoase etc., dând naştere unui veritabil edificiu constructivist, pe măsură ce sunetele se aglutinează. Din masa aproape informă iniţial, se detaşează motive contrapunctice răzleţe, ce

alternează cu ritmuri de joc popular şi efecte de ţambal, pentru ca, subit, ceea ce păruse doar o aluzie la stilul contrapunctic bachian să se închege, punând în lumină, integral, chiar *Preludiul* din *Suita I în Sol major pentru violoncel solo* de J.S. Bach. Concomitent, pe ecran continuă să se intersecteze linii şi puncte albe pe fond negru, în ritmul muzicii bachiene, ca şi când ar reprezenta-o grafic!

https://biblioteca-digitala.ro

Şi, pentru a nu face chiar *tabula rasa* din tradiţie, aşa cum preconiza Descartes de pildă, compozitoarele Sabina Ulubeanu şi Diana Rotaru au avut ideea inspirată de a alege formula *coexistenţei* tradiţiei cu noutatea - cea de-a doua hrănindu-se de fapt din esenţele primei -, într-un recital instrumental, care a reunit trei interpreţi de anvergură: violonistul Alexandru Tomescu, violoncelista Laura Buruiană şi violista Tamara Dica. Programul a pendulat între *Allegrretto* din *Suita nr. 2 în Re major, op. 131 d, nr. 2* de Max Reger (1873-1916) şi piesa *Sancho Panza* – o alternare de ritmuri mordante şi linii discursive - de Hermann Reutter (1900-1985), cântate cu sunet omogen şi timbru cald, profund, de către violista Tamara Dica; între *Obsession* – partea I din *Sonata op. 27, nr. 2, pentru vioară solo* de Eugène Ysaye (1858-1931) - „obsesia" compozitorului belgian fiind aici eternul J.S. Bach, din a cărui *Partită nr. 3, în Mi major pentru vioară solo* citează motivul iniţial -, urmat de redarea integrală a Preludiului bachian, cu timbru generos, frază elegantă şi suflu poetic, de către Alexandru Tomescu. Muzicii zilelor noastre i-au fost rezervate ultimele...sunete în cadrul recitalului: mai întîi, violista Tamara Dica a interpretat o lucrare construită *quasi* în spiritul structurii atomice a particulei considerată ca având o viteză mai mare decât cea a luminii, *tahionul,* şi care, în momentul în care îşi pierde energia masei imaginare se transformă în *tahion transcendent*! Or, muzica piesei *Tachyon IV* de Cornelia Zambilă, porneşte de la o masă sonoră compactă, gravă, peste care sunt suprapuse ritmuri din ce în ce mai accelerate şi *pizzicati*, pentru ca, în final, să-şi epuizeze masa energetică şi să se convertească, prin intermediul flageoletelor, într-o linie continuă, transparentă, *transcendentă*. Violoncelista Laura Buruiană a imprimat partiturii Sabinei Ulubeanu - *Vers le Ciel* (*Către Cer*) - o tensiune dramatică puternic contrastantă cu secvenţele aerate, învăluite în lirism şi luminozitate, sugerând acele ferestre cu dublă, largă deschidere: spre interior, dar şi spre infinit, către care aspiră invariabil muzica Sabinei. Deşi de scurtă durată, apariţia Laurei Buruiană în finalul recitalului i-a confirmat vigoarea temperamentului artistic, efervescenţa şi creativitatea actului interpretativ din care-şi face un mod de

https://biblioteca-digitala.ro

viaţă, definitoriu pentru o personalitate atât de proeminentă ca a ei.

Seara de 29 August s-a încheiat oarecum simetric faţă de profilul *Instalaţiei* lui Cătălin Creţu. Curtea interioară a Muzeului Ţăranului s-a transformat, pentru câteva ore, în sală de cinematograf, proiecţiile fiind, aşa cum mai spuneam, însoţite şi „comentate" de muzică *live*, scrisă special pentru eveniment şi interpretată de un cvartet alcătuit din Ana Chifu – flaut, Maria Chifu – fagot, Tamara Dica – violă şi Laura Buruiană – violoncel. Conducerea muzicală i-a aparţinut lui Gabriel Bebeşelea.

Suita scurt-metrajelor care a urmat au oferit publicului extrem de numeros o diversitate captivantă de idei şi stiluri – regizorale şi muzicale.

Ţara de carton şi vată i-a inspirat regizorului Emmanuel Flores o combinaţie de cuburi, de diferite mărimi, la început disparate în spaţiu, dar, treptat, asociindu-se şi alcătuind forme cubiste ovoidale, dispuse atât pe orizontală, cât şi pe verticală, ca în picturile cubiste de după 1900 ale lui Georges Braque - printre ele, *Natură moartă cu vioară,, Pahare şi sticlă, Valsul violinei, Acoperişuri* etc. Muzica scrisă de Cornelia Zambilă a urmat îndeaproape mişcările şi metamorfozele imaginilor, alegând instrumentele adecvate formelor şi culorilor, dar şi ritmurile potrivite cu fragmentele arhitectonice, ce ajung să configureze adevărate oraşe suprapuse. Pentru *Terapie pentru fericire*, Victor Alexandru Colţea a compus o muzică paratextuală, colând motivul Habanerei din opera *Carmen* de Bizet – leit-motiv cu accente adesea groteşti, „refugiu" facil al unei fiinţe superficiale, dar nefericite în fond - cu secvenţele post-impresioniste ale propriei muzici. Tehnica de colaj mi s-a părut „în ton" cu ideea regizoarei Adriana Sandu, de a-şi impregna scurt-metrajul cu fragmente extrase din celebrul film al anilor '60, a cărui protagonistă era nu mai puţin celebra Audrey Hepburn – *Breakfest at Tiffany's*. Vrând să exprime respiraţia naturii, regizoarea Ana Nechifor şi-a imaginat, în *Suflare*, o succesiune de fîşii verticale colorate – galben-verzui, devenite după o vreme roşii - despărţite de spaţii luminoase, ce se unduiesc ca trunchiurile gracile ale arinilor. În concordanţă

https://biblioteca-digitala.ro

cu sensul imaginilor, Cristina Uruc a imaginat o muzică din sunete lungi amplasate, pe de o parte, în registrul grav – fagotul şi violoncelul -, pe de altă parte, la polul opus, în cel acut – viola şi flautul. Cu toate că efemeră, „suflarea" a produs totuşi o vibraţie sufletească plină de gingăşie.

Zona suprarealist-metafizică a continuat să-i inspire pe compozitorii actuali. O atare tendinţă s-a reflectat şi în scurt-metrajul regizat de Ana Niţă, cu muzică de Sabina Ulubeanu, intitulat *Vacant*. Într-un interior somptuos, dintr-un edificiu arhitectonic amintind de grandoarea Palazzo-ului florentin, cu coloane şi grupuri statuare – teme predilecte pentru pictorii curentului metafizic, de talia unui De Chirico - se perindă o serie de personaje aristocratice, în prim-planuri, cu vestimentaţii şi îndeletniciri stranii. Axată pe flageolete, deci pe sonorităţi imateriale, muzica întreţine stranietatea şi misterul momentelor, astfel încât, la sfârşit, ai sentimentul călătorului în timp sau al martorului halucinat de viziunea efemeră a unui segment de viaţă desprins dintr-o epocă demult apusă ...

Unul dintre momentele de mare frumuseţe şi sensibilitate l-a reprezentat conceptul audio-video bazat pe un joc de cuvinte – *Play Xus* -, unde *play* = *joc*, căruia, dacă îi

https://biblioteca-digitala.ro

adăogăm dezinenţa *xus*, vom obţine *plexus* – termen ce desemnează sistemul electronic, din generaţia 3D, cu ajutorul căruia, dintr-un punct sau o particulă se pot construi, prin extindere, forme sferice fascinante, ca o reţea translucidă, cu multiple puncte de susţinere, aidoma pânzei de păianjen. *Jocul* este şi motivul tematic al filmului regizat de Mihai Cucu, pe o muzică de Darie Nemeş-Bota. O tânără înveştmântată în alb aleargă, solitară, pe o plajă pustie, cu nisip fin şi scoici, pe care le răsfiră, cu graţie, printre degete. Acelaşi fenomen se repetă cu stropii de apă, pe care-i face să irumpă în aer, transformându-i, printr-un gest magic, în sfere imense, străvezii, volatile. Muzica redă clipocitul cristalin al apei, ciocnirile sticloase ale scoicilor şi foşnetul straniu al nisipului, în combinaţii timbrale de mare plasticitate şi fineţe expresivă. Finalul scurt-metrajului transformă jocul inocent de la început, într-unul meditativ, preocupant, datorită dedublării subite a personajului feminin - fapt ce face posibilă întâlnirea sa cu sine însăşi, de data aceasta înveştmântată în negru. Jocul se mută în plan virtual aş spune, între fiinţa reală şi alter-ego-ul ei proiectat în oglinda timpului, sau între imagine şi negativul ei. Registrul supraacut al instrumentelor contribuie şi el la redarea stării de graţie şi puritate aurorale. Nu este prima oară când foarte tânărul Darie Nemeş-Bota îşi probează destoinicia în mînuirea tehnicii componistice, stăpânirea legilor construcţiei echilibrate, dar şi bogăţia imaginaţiei. La fel de inspirat şi expresiv a fost şi scurt-metrajul intitulat *Respiraţia la păsări*, în regia Alinei Manolache, pe un suport sonor semnat Cristian Lolea. Cele două păsări-personaje umane, ce par să reitereze cuplul mozartian Papagheno-Papaghena din singspielul *Flautul fermecat* evoluează într-un cadru natural cu atributele unei picturi naive - să zicem de Rousseau-Vameşul (Le Douanier) - respirând odată cu vegetaţia luxuriantă, cu care fac corp comun de altfel. Elaborată în privinţa tehnicii şi limbajului componistice, piesa lui Cristian Lolea integrează şi *se* integrează atmosferei de basm, reunind sunetele grave ale fagotului şi violoncelului ce marchază, poate, densitatea pădurii, onomatopeele flautului, ce trimit la cântecul păsărilor şi pasajele ascensionale ale violoncelului şi violei însoţind ritmul mai lin sau mai accelerat al

https://biblioteca-digitala.ro

zborului. Eliberate de balastul teluric, imaginile finale planează deasupra copacilor şi personajelor, pe o pedală sonoră (flaut-violoncel) vaporoasă, spiritualizată – semn că zborul ar putea fi totuna cu libertatea spiritului de a călători în infinitatea spaţio-temporală?!

Proiectul realizat de regizorul Miron Radu şi compozitoarea Sabina Ulubeanu – *Ana* – ne readuce în cotidianul frust, obiectiv, prezentând imagini demne de pictura realistă a începutului de secol XX. Plasarea unor scene sau evenimente familiale dintre cele mai comune, „nefardate", în contextul creaţiilor sale – fie ele fotografice ori componistice – a devenit deja o constantă/amprentă a stilului practicat de către Sabina Ulubeanu. Faptul anodin de viaţă îi oferă tinerei compozitoare posibilitatea de a atrage atenţia asupra aspectelor psihologice complexe încifrate în astfel de subiecte, doar aparent minore. Ana este fetiţa pe care, un tată grăbit, o pierde în mulţime la un moment dat şi, pe care, ulterior, o regăseşte, dar, pentru a se despărţi din nou de ea – de data aceasta conducând-o la autobuzul care o va duce, fie la şcoală, fie într-o excursie cu copii de aceaşi vârstă. Şi în acest caz muzica Sabinei are tensiune, consistenţă, dezvoltându-se pe coordonate neo-impresioniste, cu reminiscenţe clasicizante şi ritmuri febril-accentuate, ce reflectă tensiunea şi neliniştea personajului matur şi a situaţiei în sine.

Seria scurt-metrajelor s-a încheiat cu un proiect mai amplu, realizat de trei artişti olandezi, specializaţi în arta experimentală, interdisciplinară, asistată de mijloace electronice. Este vorba despre „internet opera", produsă de studioul lui Sjaron Minailo, filmată la Galeria Rolt, în timpul expoziţiei „Attachment" (Noa Ginger), în regia lui Sjaron Minailo, cu o imagine semnată de Hans Hijmering, în interpretarea cântăreţei de jazz, pop şi muzică clasică, Anat Spiegel. Originalul concept multimedia, intitulat *Soul seek – Suflet neliniştit* sau *vulnerabil* sau chiar *iscoditor* – a constat dintr-o succesiune de imagini, suprarealiste, ce apar şi dispar, dând curs ideii de „finaluri frânte, scindate" conţinută în subtitlul uneia dintre cele patru secvenţe – *Splitting ends*. Conform prezentării datorate regizorului, semnificaţia spectacolului e legată de

https://biblioteca-digitala.ro

filosofica, eterna, *dramatica* problemă a individului – niciodată rezolvată cu adevărat -, de a-şi căuta propria identitate prin proiectarea în celălalt: „sufletul neliniştit orbitează în jurul sentimentului pierderii de sine în adâncul întunecat al celuilalt, atunci când drumul înapoi nu mai poate fi întrezărit." Aşa se explică probabil perpetua, „sisifica" reluare, de la început, a secvenţelor, perpetua revenire la personajul central, plasat în interiorul unui automobil – fiinţă ambiguă, umană şi artificială în acelaşi timp, un fel de *androgin*, subliniind polarizarea dar şi contopirea identităţilor lui *Eu* şi *Celălalt* – şi apoi evoluţia în mereu alte direcţii. Acţiunea începe în plină stradă, se mută în sălile de expoziţie şi se sfârşeşte într-o sală goală de teatru, unde tronează doar personajul enigmatic, faţă-n faţă cu cântăreaţa, care continuă să depene, pe scenă, ritmuri şi armonii de jazz, pe un ton melancolic, patetic, dezolant. Impresionantă prezenţa, ca şi timbrul vocii Anatei Spiegel – dramatic, cu modulaţii de o surprinzătoare complexitate, cu adâncimi şi elanuri ce vizează transcendenţa.

În opinia mea, amprenta celei de-*a treia* zi a Noului Festival s-a circumscris unui simbolism triplu: *ludicul, incantatoriul, călătoria în timp,* începând cu *Întâlniri în spaţiu II* şi terminând cu spectacolul multimedia *Wormsongs* şi concertul-joc de şah.

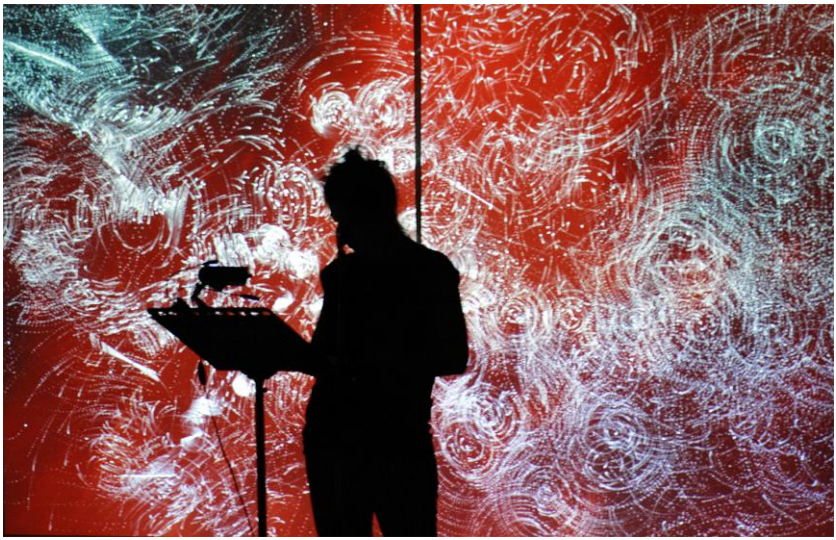
Fantezia pentru blockflöte alto a renascentistului englez Thomas Morley – interpretă Ana Chifu – a avut rolul unei invitaţii la turnirul „întâlnirilor în spaţiu". La graniţa dintre rostirea teatrală şi *sprächgesang*, lucrarea *Recitări* nr. 12, pentru voce solo, a compozitorului grec Georges Aperghis – discipol al lui Iannis Xenakis – i-a dat posibilitatea sopranei Irina Ungureanu să-şi etaleze valenţele actoriceşti ale talentului său artistic prodigios. Cu o dezinvoltură captivantă, soprana a părut că improvizează un text plin de umor, ca o poveste pentru copii, în realitate însă extrem de precis notat de către autor, sub formă piramidal-triunghiulară, similară formei gtriunghiulare a *decadei* pitagoreice. *Syrinx* pentru flaut solo de Claude Debussy – redat de flautul fermecat al Anei Chifu – a făcut trecerea la piesa Violetei Dinescu, *Satya II pentru fagot*, al cărui timbru nostalgic,

https://biblioteca-digitala.ro

cu inflexiuni arhaice a transmis ecouri din *Ritualul primăverii* lui Igor Stravinski. Fagotista Maria Chifu posedă rara abilitate de a transforma un instrument destinat în genere ansamblurilor orchestrale, într-unul cu valenţe solistice remarcabil nuanţate. Spiritul ludic, dominant în piesa lui Aperghis a revenit odată cu *Aria* pentru voce a lui John Cage. Veritabil *one woman-show*, momentul Cage – pentru care ludicul, se ştie, era elementul *sine qua non* al gândirii sale muzicale - a solicitat vocea, jocul de scenă, mimica solistei şi, deopotrivă, dexteritatea de a trece rapid de la o limbă la alta – italiană, franceză, engleză, rusă, spaniolă etc. –, sau de la un stil vocal la altul – de la aria de tip clasic-renascentist, la aria de coloratură şi de aici, la vorbirea cântată şi la intonaţii de sorginte extra-europeană! Partitura lui Cage s-a mulat perfect pe temperamentul Irinei Ungureanu, care a excelat în a o reda cu virtuozitate, umor, spontaneitate şi ingeniozitate. Atmosfera degajată de muzica lui Cage s-a prelungit parcă în lucrarea lui Dan Dediu, *Naufragi* nr. 4, unde flautul debutează în spirit clasic, pentru a...naufragia în lumea modală şi a ritmurilor repetitive, cu accente algoritmice pregnante, tipice autorului, în cea a badineriei preclasice sau a „silabisirii" discursului, echivalentă a recitării fragmentate din partitura anterioară. Vladimir Scolnic şi-a dezvăluit, în *Incertitudini pentru fagot* (p.a.a.), preocupările referitoare la calităţile şi intensităţile sunetelor şi la polifuncţionalitatea acestora. Timbrul de obicei morocănos al fagotului, a fost „îmblânzit", flexibilizat de arta Mariei Chifu, dar şi de iscusinţa autorului în a specula proprietăţile registrelor instrumentului şi în a aplica tehnici combinate de emisie, astfel încât să obţină efecte expresive inedite: fagotul a sunat când ca un clarinet sau un flaut-bas, când ca un şofar, servind periodic şi ca instrument de percuţie. Dublate de ecoul lor, până la a deveni aidoma unui şuierat misterios, sunetele s-au menţinut mai ales în registrul acut, în fraze ample, presărate cu ritmuri percusive şi pasaje plurivocale datorate utilizării multifonicelor. Discipol al lui Vladimir Scolnic, Amit Gilutz a fost prezent în programul „întâlnirilor în spaţiu" cu o creaţie scurtă, destinată flautului solist, bazată pe ritmuri repetitive, de tipul *clapping music*, imitând mecanismul ceasornicelor, aşa cum o exprimă titlul

https://biblioteca-digitala.ro

însuşi: *A clockwork doll – Păpuşa-ceasornic*. În fine, convenţia jocului a culminat cu lucrarea *Stripsody* pentru voce, de Cathy Barberian – un alt joc de cuvinte, care s-ar putea traduce prin *Rapsodie nudă* sau *dezgolită* de caracterul rapsodic tradiţional. Costumată ca pentru o partidă de tenis, cu o rochiţă scurtă, încălţată cu tenişi albi şi purtând pe cap o perucă aurie, Irina Ungureanu a adăogat atributelor sale vocal-actoriceşti, pe cel al *mimetismului*. O serie întreagă de animale – cîinele, pisica, boul, cocoşul etc. – au fost rând pe rând imitate de către solistă, cu o mobilitate şi inventivitate fermecătoare! Comicul preponderent al muzicii a fost stăvilit în final doar de citarea atât



de cunoscutului şi candidului *Cântec de leagăn* al lui Johannes Brahms.

Muzeul Ţăranului Român a găzduit, în continuarea recitalului vocal-instrumental, spectacolul multimedia cu un titlu şocant: *Wormsongs – Cântecele viermelui*. În zămislirea celor 15 Cântece, în limbaj digital şi inspirate de vocea Anatei Spiegel, Henry Vega a pornit de la ideea că viermele se află la baza sau în structura evolutivă a multora dintre regnuri, inclusiv în aceea a organismului uman. Prin extensie de sens, n-ar fi exclus ca autorul să fi avut în minte, pe de o parte, evoluţia

https://biblioteca-digitala.ro

inelear-concentrică a vieţii, asemenea alcătuirii inelare a viermilor, care se regenerează pe sine, din sine, pe de altă parte, bănuiesc că ar fi putut avea în vedere şi soluţia „găurii de vierme", folosită de Einstein în teoria relativităţii, după modelul viermelui, soluţie care ar permite chiar „călătoria în timp". De fapt, o „călătorie în timp" poate fi considerat şi spectacolul la care ne referim, dacă ţinem seama de varietatea zonelor stilistice parcurse de partitura vocală, de la cântul gregorian, la intonaţiile incantatorii, şamanice, de la vorbirea cântată, la muzica religioasă, sacră şi la reminiscenţe ale belcanto-ului italian, inclusiv la dansul muzical electronic cunoscut sub numele de *dubstep* etc. Toate aceste incursiuni în stiluri şi epoci diferite, redate cu elemente minimaliste, repetitive, au fost acompaniate de proiecţii video dintre cele mai spectaculoase, majoritatea dispuse sau generând forme circulare, concentrice multiple, nu o dată născându-se pe sine, din sine, întocmai ca funcţia regeneratoare a inelelor din care sunt alcătuiţi viermii. Figuri geometrice diverse – hexagoane, pătrate, cercuri, dreptunghiuri suprapuse simetric, ramificate sau pulsatorii, linii, puncte sau reţele de linii, asemănătoare cu *stringurile*, generatoare ale materiei în Univers – s-au perindat pe ecran, contrapunctând varietatea coloristic-expresivă a traseelor vocale. Şirul imaginilor s-a încheiat cu proiecţia astrului solar, incandescent, eruptiv, pe un fond negru, neliniştitor. Dar, optimismul lui Henry Vega, care preconiza un „viitor fantastic" omenirii, l-a determinat să înfăşoare astrul exploziv, cu cercuri şi spirale albe, dantelate, ca nişte Căi Lactee, în timp ce vocea cântăreţei emitea sunete acute, lineare, şi ele de sorginte cosmică parcă, încheind spectacolul pe o notă luminoasă, plină de speranţă (?!).

La ora 21,00, Irinel Anghel îşi aştepta publicul, în sala Clubului Ţăranului, pregătită să-l atragă, în încheierea Noului Festival al Artelor, în mrejele unui *RenaiScienceFiction show* interactiv, sub forma unui concert-joc de şah – în fapt, tot o „călătorie în timp" prin epoci şi stiluri muzicale.

Inepuizabilă în născocirea de idei insolite, Irinel Anghel a optat, de data aceasta - după captivantele spectacole din cadrul ediţiei de anul acesta al SIMN, cu *Bed & Breakfast with*

https://biblioteca-digitala.ro

Barrie and Barbie şi *Papagheno şi Papaghena în Oraşul lui Acum şi Aici* – pentru un joc complex de cuvinte, ce asociază *Şahul, Renaşterea* şi *Ficţiunea* într-o ecuaţie al cărei numitor comun este invenţia, inventivitatea – jocul de şah însuşi fiind o invenţie a epocii Renaşterii! Aşadar, o triadă pur renascentistă, înveştmântată sau deghizată într-un concept vizual de secol XXI, realizat de Raluca Ghideanu.

Irinel Anghel nu s-a dezminţit nici acum în respectarea celor mai mici detalii privind proprietatea, asocierea şi semnificaţia termenilor pe care şi-i alege drept motiv/motor tematic al creaţiilor ei interdisciplinare. Adeptă a libertăţilor individului de a gândi şi acţiona despovărat de constrângerile şi convenienţele impuse de societate, autoarea – purtând o perucă blondă, buclată şi o rochie somptuoasă, cu inserturi aurii şi talie bine marcată, în conformitate cu moda feminină specific renascentistă – şi-a precizat încă de la începutul spectacolului intenţiile. Invocând o zeiţă, pe nume Caissa (!), care ar fi fost inventată de un poet al Renaşterii, Irinel face apel la principiul ei călăuzitor, care consta în *a nu comenta şi a nu dori să acapareze şi să cucerească nimic*! Aceeaşi regulă, a renunţării la reguli, le-a fost recomandat şi auditorilor s-o folosească, atunci când vor muta

https://biblioteca-digitala.ro

piesele de pe tabla de şah aşezată pe o măsuţă, chiar în faţa podiumului! Dacă am sesizat corect, spectacolul a fost structurat în 7 secţiuni, fiecare cu un profil şi un tâlc distincte. Începerea jocului a fost precedată de un cântec melodios – interpretat de Irinel Anghel, care a mînuit totodată şi procesorul de sunete computerizat (un *kaosspad*) – în contrast cu mediul electronic a cărui amploare şi intensitate sunt comparabile cu producţiile muzicale ale unui Vanghelis. În răstimpuri, câte un spectator se apropia timid de tabla de şah, mutând câte o piesă. Cea de-a II-a secţiune a impus rigoarea canonului contrapunctic, realizat cu ajutorul procesorului. Cântul amfitrioanei înglobează sunete nesemantice, intonaţii cu iz medieval, într-un contrapunct progresiv, repetitiv, ce se converteşte în ritm cu accente etno... Multiplicat prin intermediul virtuţilor tehnicii electronice, cântecul de leagăn profilat în cea de-a III-a secţiune, a produs ecouri delicate, creând senzaţia de multivocalitate şi instaurând o atmosferă de mare delicateţe. Ea s-a prelungit în secţiunea următoare, a IV-a, cu o splendidă colindă, la fel de delicată şi melodioasă, pe fondul căreia Irinel Anghel a împărţit în sală mici instrumente de percuţie, menite a fi întrebuinţate de către auditori, *când* şi *cum* vor dori şi simţi! Acalmia momentului – adevărată axă de simetrie, cu rol de reglare a echilibrului între tradiţie şi modernitate - părea să fi pregătit izbucnirea unei iminente turbulenţe sonore, declanşată de mediul electronic, cu voci suprapuse după principiul rezonanţei naturale - ca în *Stimmung* de Stockhausen - şi vorbe nesemantice spuse de Irinel Anghel într-un crescendo de intensităţi exorcizante. Această a V-a secţiune sfârşeşte cu un *puzzle* de cuvinte jucăuşe, sprinţare, ludice. Pe fondul sonorităţilor încă extrovertite, Irinel Anghel începe un cântec din repertoriul *negro spirituals*, nostalgic şi atemporal (secţiunea a VI-a), ce face trecerea spre partea finală, când întreaga scenă şi protagonista sunt învăluite de fumul iluziei la care am asistat, nu înainte însă de a ne sugera ca, şi în viaţă, să practicăm regulile Caissei şi să ne amintim de *Love chess – Şahul iubirii.*

Cu alte cuvinte, „dacă dragoste nu e, nimic nu e”!

https://biblioteca-digitala.ro

Inevitabila concluzie. Mărturisesc că nu mi-a fost deloc uşor să-mi formulez impresiile produse de acest mini-festival atât de consistent şi atât de plin de „capcane" semantice! Deoarece, cum mai spuneam, în comparaţie cu arta clasică, care semnifică prin ea însăşi, arta contemporană, de după prima jumătate a secolului al XIX-lea, necesită excursuri multiple, în multiple domenii conexe, pentru a reuşi să-i decodezi înţelesurile - exceptând cazurile în care explicaţiile autorilor depăşesc în grandilocvenţă şi sofisticare, valoarea operei însăşi! Dar, afluenţa constantă a publicului la absolut toate manifestările – de toate vârstele şi de toate nivelurile de pregătire intelectuală - a dovedit că *sincretismul* este forma ideală, capabilă să atragă marile mase ale secolului XXI către fenomenul artei contemporane, al artei „noi" – deşi, aşa cum o spune titlul uneia dintre cărţile lui Andrei Cornea, pe care v-o recomand, „noul [e] o poveste veche"! Faptul că o producţie din categoria „noului" a fost bisată, aşa cum s-a întâmplat cu spectacolul multimedia *Wormsongs,* vorbeşte, cred, de la sine despre funcţia şi influenţa asocierilor dintre muzică, imagine, actorie, dans, artele plastice asupra formării gustului şi a deprinderii de a frecventa operele de artă contemporane nouă; după cum, vorbeşte despre o realitate pe care, în ciuda oricăror rezerve, n-o mai putem ignora şi care a pătruns în toate domeniile de creaţie şi cercetare ştiinţifică: mediul electronic, computerizat! Doar apropiindu-ne de ele, fără prejudecăţi, şi încercând să le depistăm logica interioară şi mai ales *sursele* – invariabil cele tradiţional-arhetipale, după cum cred că a reieşit şi din comentariile descriptive ale articolului de faţă -, ne vom putea înţelege mai bine şi pe noi înşine, precum şi mecanismele şi psihologia lumii în care trăim.

Tinerele Sabina Ulubeanu şi Diana Rotaru merită felicitări pentru realul succes al organizării festivalului şi urarea de a-şi păstra entuziasmul şi energiile, astfel ca prima ediţie a Noului Festival al Artelor să nu rămână o iniţiativă singulară!

https://biblioteca-digitala.ro

O prestigioasă manifestare artistică Ţintea muzicală - ediţia a IV-a - 2012

Alexandru I. Bădulescu

A devenit deja o frumoasă tradiţie ca, începând din anul 2009, anual, în jurul datei de 20 iulie, un reprezentativ grup de renumiţi muzicieni: compozitori, muzicologi şi critici muzicali, solişti, instrumentişti şi lirici, jurnalişti din presa scrisă, audio şi video, alţi oameni de cultură şi artă etc, din Bucureşti şi Ploieşti, precum şi din alte centre culturale româneşti şi din spaţiul european, să fie prezenţi la **casa ing. Teodorescu din vestita localitate prahoveană Ţintea - Băicoi pentru a lua parte la o prestifâgioasă manifestare muzicală, sugestiv intitulată "Ţintea muzicală".**

Iniţiativa organizării acestei suite ample de activităţi muzicale de referinţă: concerte şi recitaluri instrumentale şi vocal instrumentale, Workshop de Compoziţie şi pe teme de interpretare, comunicări şi referate ştiinţifice, vernisări de expoziţii din universul actelor vizuale etc. este opera celor două eminente fiice ale familiei **ing. Gheorghe Teodorescu** din localitate: **Dana-Cristina** şi **Adina**, absolvente ale Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti - Secţiile Compoziţie şi Pian, care, de câţiva ani buni s-au stabilit cu domiciliul peste hotare, **Dana-Cristina** - în marea metropolă Viena (unde, prin căsătorie a primit numele de **Probst**), iar **Adina-căsătorită Dumitrescu** - domiciliază în oraşul Tampere din Finlanda. În aceste ţări, cu importante tradiţii muzicale, îşi desfăşoară o amplă şi valoroasă activitate de creaţie muzicală şi didactică universitară, multe dintre lucrările instrumentale şi vocal-instrumentale realizate fac parte din repertoriile unor renumite formaţii simfonice şi de cameră, grupuri instrumentale şi vocal instrumentale, solişti instrumentişti şi lirici, din diverse oraşe româneşti şi din străinătate.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin uriaşe eforturi, **surorile Teodorescu** - folosind cu talent, pricepere şi perseverenţă, multiple procedee şi modalităţi specifice organizării unor ample manifestări artistice - de reală ţinută artistică şi ştiinţifică, au izbutit să obţină colaborarea efectivă şi sprijinul material benefic a multor compozitori, muzicologi şi critici muzicali, jurnalişti din presa scrisă şi audio, **postului de radio România Muzical, Akies Music Today, Muzeului Paul Constantinescu, precum şi unor oameni de suflet din Câmpina, familiei Ion Simion - S.C. Confind SRL Câmpina şi alţii.**

Ca şi la ediţiile precedente, deschiderea actualei ediţii, a IV-a **(programată în perioada 20-23 iulie a.c.)** a avut loc în generosul spaţiu din casa ing. Teodorescu din Ţintea - Băicoi.

După cuvântul introductiv rostit de compozitoarea şi profesoara Adina Dumitrescu - co-director al festivalului, numerosul public din ţară şi străinătate a urmărit, cu deosebit interes, un formidabil program - în primă audiţie - de muzică pentru duo de acordeoane. Şi-au dat concursul două dintre cele mai talentate tinere interprete la acest dificil instrument -**Terhi Sjoblom** (Finlanda) - absolventă a clasei de acordeon de la Academia de Muzică Siberius din Helsinki şi a unor cursuri de perfecţionare de la Academia Fr. Liszt din Waimar şi **Marija Kandic** (Serbia) - cu o evidentă pregătire de specialitate la Conservatorul din Belgrad şi din Germania (Academia Franz Liszt).

Programul a cuprins **şapte opusuri de referinţă** - toate în primă audiţie absolută - compuse special pentru acest eveniment de tot atâţia renumiţi compozitori români: **George Balint, Sorin Lerescu şi Cătălin Creţu** - România, **Sebastian Dumitrescu şi Adina Dumitrescu** (România- Finlanda), **Stefano Bonilauri** (Italia) şi **Drew Wilson** (Anglia).

După amiază, artiştii interpreţi, muzicienii şi jurnaliştii oaspeţi din ţarăşi străinătate au participat la primul **workshop de compoziţie**, moderator - muzicolog **Irina Vasilescu** de la Radio România Muzical. Tema scrisă în program s-a referit la muzica compusă pentru acordeoane. Au fost abordate, în discuţii, tehnici noi utilizate de compozitorii români şi străini în lucrările audiate în deschiderea concertului, dar şi alte creaţii de

https://biblioteca-digitala.ro

acest gen semnate de compozitorii **Jukka Tiensuu, Erkki Jokinen, Ana Bondue, Sofia Gubaidulina, Magnus Lindberg, Costin Miereanu, Aurel Stroe** etc.

În cea de-a doua zi, **sâmbătă, 21 iulie**, în aceeaşi sală, programul a fost rezervat în întregime, ca şi în următoarele trei zile, Muzicii franceze la anul 1900.

Prezentarea şi comentariul opusurilor oferite publicului din opera celor patru renumiţi compozitori ai şcolii muzicale franceze: **Claude Debussy** – de la a cărui naştere se împlinesc **azi, 22 august, 150 de ani** (aniversare pe plan UNESCO), **Francis Poulenc, Maurice Ravel, Erik Satie**, au fost susţinute de muzicologul dr. **Monica Isăsescu**, de la Radio România Muzical. Solişti concesrtişti: Duo pian – **Corina Răducanu şi Eugen Dumitrescu** – doctori în muzică, profesori de pian la Colegiul Naţional „Dinu Lipatti", soprana **Cristina Radu**, de la Opera Română din Braşov, pianista **Ana Bondue** – stabilită în Franţa, şi eleva **Mara Balint** – pian, de la Colegiul Naţional „George Enescu" din Bucureşti, graţie talentului şi măiestriei artistice interpretative, au primit îndreptăţite aplauze prelungite. Printre oaspeţii prezenţi la acest concert s-a aflat şi Excelenţa Sa **Michael Schwarzinger** ambasadorul Austriei la Bucureşti. După-amiază a avut loc **cel de-al doilea Workshop pentru tinerii interpreţi** care, în dezbateri, au abordat aspecte şi momente importante din muzica franceză pentru pian la patru mâini.

Duminică, 22 iulie a.c., începând cu ora 17:00, programul acestei manifestări muzicale de excepţie a continuat la **Muzeul „Paul Constantinescu" din Ploieşti.** Sub genericul **„Muzica franceză în dialogul generaţiilor de interpreţi"** au evoluat **12 artişti interpreţi din ţară şi de peste hotare (Elveţia, Austria, Finlanda)**. Cuvântul introductiv şi o seamă de date esenţiale din creaţia compozitorilor francezi prezenţi pe afiş au fost aduse în atenţia spectatorilor de către **prof. dr. Alexandru I. Bădulescu –** coordonatorul muzeului.

A fost o manifestare muzicală – eveniment, un adevărat regal, onorat de un public numeros din capitală, din Ploieşti, Băicoi etc. Prin repetatele aplauze, cei prezenţi au răsplătit buna pregătire tehnică şi performanţele tinerilor interpreţi **Victor**

https://biblioteca-digitala.ro

Georgescu, Elina Guină şi Leonard Şarpe (pian), Teodora Stroe, Mircea Mihăilă şi Mălina Ţiulete (vioară), Catrinel Ţiulete (violoncel), Mara Balint şi Daniela Streche (duo pian). Concertul s-a încheiat cu cei doi invitaţi de onoare: Duo pian – **Corina Răducanu şi Eugen Dumitrescu**, care au interpretat, la cote artisitice înalte, **Feeria** din **Rapsodia spaniolă** semnată de ilustrul compozitor francez **Maurice Ravel.**

Prestigioasa manifestare "Ţintea muzicală" s-a încheiat cu deosebit succes **luni, 23 iulie a.c**., cu un program de **Muzică franceză în saloanele anilor 1900.** Prezentarea rolului pe care saloanele franceze din ultima parte a secolului al XIX-lea l-a avut în dezvoltarea şi promovarea muzicii franceze, precum şi importantele date despre creaţia compozitorilor aflaţi în programul concertului: **Maurice Ravel, Erik Satie, Claude Debussy şi Cecile Chaminade** au fost prezentate asistenţei de reputatul muzicolog german dr. **Adalbert Grote**. A fost, fără îndoială, o excepţională comunicare din punct de vedere muzicologic. Lucrările înscrise în program: pentru recitator şi pian, pentru violoncel şi pian, pentru pian la patru, cinci şi opt mâini etc. au fost remarcabil interpretate de către soliştii **Ana Bondue** (pian, recitator), **Adina Dumitrescu, Dana Cristina Probst şi Adina Sibianu** (pian), **Maria Magdalena Probst** (violoncel, recitator). Un succes deosebit a cunoscut ultima piesă din programul concertului: **„Nunta de argint”**, de Cecile Chaminade, o superbă fantezie pentru pian opt mâini.

Programul actualei ediţii a manifestării **„Ţintea muzicală 2012”** s-a încheiat cu o interesantă comunicare referitoare la **istoricul saloanelor de literatură şi muzică din Băicoi şi Bucureşti**, saloane fondate de renumita prinţesă Cleopatra Ghica Trubeţkoi, din Băicoi (1802 (?) - 1880), susţinută de prof. dr. Alexandru I. Bădulescu. Surpriza care a determinat îndelungi aplauze a fost prezentarea unei superbe poezii scrisă în anul 1844, luna septembrie, la Băicoi, de renumitul istoric şi critic literar **Cezar Boliac** care, atât în Bucureşti, **cât şi în Băicoi** (împreună cu alte mari spirite ale culturii româneşti din acea vreme: I.H. Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Mihail

https://biblioteca-digitala.ro

Kogălniceanu etc. a frecventat minunatele serate literar muzicale orgaizate în saloanele amintite.

Sperăm ca ediţia viitoare (19-22 iulie 2013) să cunoască noi succese din punct de vedere al participării muzicienilor români şi de peste hotare, astfel încât această nouă manifestare muzicală apărută recent pe harta judeţului Prahova şi a ţării să păşească cât mai solid în contextul naţional şi european. Tuturor, sincere felicitări!

https://biblioteca-digitala.ro